آموزش مقدمات سینما



مسعود جواهری

بسم الله الرحمن الرحیم

آموزش مقدماتی سینما

گردآورنده

مسعود جواهری

محصولی از سایت "سینما مدرن"

Www.CineModern.iR

فروردین ۱۳۹۳

فهرست

مقدمه

سینما یک زبان است و مثل همه زبان‌های دیگر، گرامر و قواعد خود را دارد. برای درک درست فیلم‌ها و شناخت دقیق و علمی سینما باید به زبان سینما مسلط بود. تنها در صورت تسلط به این زبان است که می‌توان اجزاء تشکیل دهنده یک اثر سینمایی را شناخت و با آن ارتباط درستی برقرار کرد.

هدف این کتاب آموزشی این است که شما به کمک آن با اصول و قواعد اولیه سینما و گرامر آن آشنا شوید به گونه‌ای که درک مقدماتی از این رشته‌ی هیجان‌انگیز داشته باشید.

امیدوارم این کتاب یک شروع برای شما باشد تا به هدف های بزرگتان برسید.

مسعود جواهری

مدیر سایت "سینما مدرن"

۱۳۹۳/۰۱/۱۷

فیلم مستند، فیلم داستانی

قالب های سینمایی

برای داشتن شناخت مقدماتی از سینما ابتدا لازم است قالب های سینمایی را بشناسیم. این امر به ما کمک می کند که توقع ها و انتظارهای خود را بر مبنای آن قالب مشخص بنا کنیم.

کلی ترین تقسیم بندی در زمینه سینما، تقسیم آن به دو قالب فیلم مستند و فیلم داستانی است. این تقسیم بندی و گرایش فیلمسازان به سینمای مستند و داستانی از همان آغاز پیدایش سینما در جهان وجود داشته است.



برادران لومیر

وقتی برادران لومیر به عنوان یکی از نخستین مخترعان سینما در فرانسه، دوربین شان را در ایستگاه قطار کاشتند و از رسیدن یک قطار به ایستگاه فیلم گرفتند یا خروج کارگران از کارخانه را فیلمبرداری کردند، نمی دانستند که دارند نخستین فیلم های مستند سینما را می سازند.به این ترتیب برادران لومیر را باید درواقع نخستین مستندسازان جهان به شمار آورد.

اما در مقابل فیلمسازی به نام ژرژ مه لیس که او هم فرانسوی بود و کار اصلی اش اجرای نمایش و شعبده بازی در سالن های نمایش پاریس بود، به جای فیلمبرداری از واقعیت های روزمره، تخیل خود را به کار گرفت و به ساختن فیلم های داستانی پرداخت. ژرژ مه لیس را در واقع پدر سینمای داستانی می دانند. او کسی بود که بسیاری از حقه های سینمایی را کشف کرد و در فیلم هایش به کار برد.

سفر به ماه، سفرهای گالیور و سیندرلا از جمله فیلم های داستانی ژرژ مه لیس به حساب می آیند.



ژرژ مه لیس



بنابراین می بینیم که از همان آغاز نگاه فیلمسازان به جهان و واقعیت های پیرامون آنها با هم متفاوت بود.

بعدها با تحول سینما، فیلم مستند مفهوم مستقلی پیدا کرد و به یکی از مهم ترین قالب های سینمایی برای بازنمایی واقعیت های علمی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی تبدیل شد.

ویژگی های فیلم مستند

اما برای اینکه درک درستی از مفهوم فیلم مستند و تفاوت آن با فیلم داستانی داشته باشیم بهتر است مهمترین ویژگی های آن را بشناسیم.

مهم ترین ویژگی فیلم مستند این است که با واقعیت سر و کار دارد. حال این واقعیت ممکن است به دنیا آمدن یک بچه، تصادف یک اتومبیل در خیابان، کشته شدن یک سرباز در جنگ یا گل خوردن یک دروازه بان باشد. همه این رویدادها واقعی اند و می توانند موضوع یک فیلم مستند باشند اما نکته اینجاست که سینماگر مستند حق دخل و تصرف در این واقعیت را ندارد و باید آن را به همان شکلی که می بیند و در عالم واقع و در برابر دوربین او اتفاق می افتد ثبت کند. در غیر این صورت او وارد فضای فیلم داستانی شده است.

هرگونه دخل و تصرف فیلمساز در واقعیتی که جلوی دوربین اتفاق می افتد، باعث می شود که فیلم سندیت خود را از دست داده و از قالب مستند دور شود.

اگرچه نحوه ثبت آن واقعه و تفسیر فیلمساز از آن واقعه، خود مسئله مهمی است که باید جداگانه به آن پرداخت. چرا که باعث می شود آن فیلم به روایت یک فیلمساز از آن واقعه تعبیر شود. از این منظر است که فیلم مستند نیز شکل واحدی ندارد و بسته به دیدگاه های سیاسی، اجتماعی یا ایدئولوژیک هر فیلمساز، شکل منحصر به فردی پیدا می کند. به این معنی که اگر مثلا دو فیلمساز به طور همزمان از یک واقعه مثلا صحنه یک تصادف

اتومبیل، فیلمبرداری کنند باز هم فیلم های آنها با هم یکی نخواهد بود چرا که هر کدام از زاویه متفاوتی و با نگاه متفاوتی به آن صحنه تصادف نگریسته اند و بنابراین نتیجه کار آنها نیز متفاوت خواهد بود.

امروزه فیلم های مستند شکل ها و انواع متفاوتی دارند و نه تنها خوراک خوبی برای رسانه های خبری و تلویزیون ها و شبکه های ماهواره ای به شمار می آیند، بلکه آنقدر اهمیت یافته اند که بر پرده سینماها می آیند و به فروش زیادی دست پیدا می کنند. نمونه آن فیلم هایی است که مستندسازی به نام مایکل مور در سال های اخیر ساخته است از جمله فیلم بولینگ برای کلمباین و فارنهایت ۹۱۱.

برخی فیلم های مستند به خاطر واقعی بودن صحنه های آن بیشتر از فیلم های داستانی بر بیننده اثر می گذارند. هدف فیلم های مستند برخلاف فیلم های داستانی سرگرم کردن بیننده نیست بلکه وظیفه آنها غالبا اطلاع رسانی و کشف حقیقت و آشنا کردن مخاطبان با موضوعی است که آن را نمی شناسند یا اطلاعات اندکی درباره آن دارند.

مستندها انواع بسیاری دارند اما مهمترین شکل های فیلم مستند عبارتند از:

مستند خبری، مستند علمی، مستند سیاسی، مستند اجتماعی، مستند صنعتی، مستند تبلیغاتی، مستند آموزشی، مستند شاعرانه، مستند تاریخی، مستند جنگی، مستند ورزشی و مستند بیوگرافیکال.

مستندهای خبری

مستندهای خبری قدیمی ترین، کلاسیک ترین و متداول ترین شکل فیلم های مستند است که معمولا برای بخش های خبری تلویزیون ها ساخته می شود. در این مستندها فیلمساز با استفاده از صدای یک گوینده که بر روی تصاویر می آید، یک رویداد یا مجموعه ای از رویدادهای خبری را روایت می کند. مستندهای خبری اغلب در محل وقوع حادثه ساخته می شوند و گزارش مستقیم و دست اولی از آن حادثه محسوب می شوند. عیب این نوع فیلم های مستند این است که تاریخ مصرف دارند و در دوره زمانی بسیار محدودی قابل استفاده اند و با کم اهمیت شدن آن رویداد خبری اهمیت خود را از دست می دهند اگرچه ارزش آرشیوی و اسنادی خود را برای همیشه حفظ می کنند و می توانند در بررسی ها و تحلیل های خبری یا رسانه ای مورد استفاده قرار گیرند.

یکی از بهترین نمونه این نوع فیلم های مستند، مستندهایی است که گزارشگرهایی مثل جان سیمپسون یا رگی عمر برای تلویزیون بی بی سی می سازند.

مستند علمی– آموزشی

مستند علمی نیز همان طور که از نام آن پیداست، موضوع آن به مسائل علمی مربـوط اسـت. در این نوع مستندها که معمولا پس از تحقیقات عمیق و همه جانبـه در مـورد یـک پدیـده یـا کشف علمی ساخته می شوند، فیلمساز با کمک مشاوران علمی که دارد، سعی می کند.

مخاطبان خود را با دستاوردهای علمـی جدیـد آشـنا سـازد. دانشـمندان، پزشـکان، مخترعـان، پژوهشگران علمی و اساتید رشته هـای علـوم دانشـگاه هـا، غالبـا در ایـن نـوع مسـتندها بـه عنوان کارشناس دعوت می شوند و نظرات خود را در برابر دوربین سینماگر مطرح می کننـد. مستندهای علمی نه تنهـا خـوراک خـوبی بـرای تلویزیـون هـا هسـتند بلکـه کـاربرد زیـادی در دانشگاه ها و مراکز و موسسات علمی دارند.

مستندهای آموزشی نیز در واقع شاخه ای از مستندهای علمی اند که به طـور مشـخص بـرای اهداف آموزشی تهیه می شوند و مخاطبان محدود و مشخصی دارند.

عمومـا نهادهـای آموزشـی و تجـاری مثـل دانشـگاه هـا، وزارت آمـوزش و پـرورش، موسسـات آموزشـی خصوصـی و شـرکت هـایی کـه مـی خواهنـد محصـولات جدیـد خـود را همـراه بـا دستورالعمل آموزشی در اختیار مخاطبین قرار دهند، سفارش دهنده این نـوع مسـتندها بـه شمار می روند. مستندهایی در زمینه آموزش زبان های انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، عربی یا زبان های دیگر، مستندهایی درباره آهنگسازی، خوش نویسی، نقاشی، مجسمه سازی، رقـص و یا هنرهای دیگر، در این طبقه بندی قرار می گیرند.

مستندهای سیاسی

مستند سیاسی نوع بسیار مهمی از فیلم های مستندند که در آن یک فیلمساز با رویکرد مشخصی به سراغ یک مسئله سیاسی مطرح در جامعه می رود و آن را از دید خود یا افراد مختلف که عموما شخصیت های سیاسی یا نظریه پردازان سیاسی اند تحلیل می کند.

مستند سیاسی ممکن است در مورد یک موضوع سیاسی گذشته و تاریخی مثل کودتای ۲۸ مرداد یا حادثه گروگان گیری ماموران سفارت آمریکا در تهران (مثل فیلم مستند ۴۴۴ روز) باشد یا مربوط به یک موضوع حساس و بحث برانگیز روز مثل مسلمانان در جامعه بریتانیا یا جنگ بر سر دموکراسی ساخته جان پیلجر.

در این مستندها، فیلمساز که معمولا خود دارای یک موضع گیری سیاسی است، هر چقدر سعی کند که از موضوع مورد بحث فاصله بگیرد و دیدگاه سیاسی خود را مستقیما دخالت ندهد باز هم به طور غیرمستقیم با نوع چیدن تصاویر در کنار هم و یا انتخاب افراد برای گفتگو و ارائه تحلیل سیاسی و متنی که روی فیلم خوانده می شود، یک دیدگاه سیاسی مشخصی را ارائه می کند. اما این با مخاطب است که دیدگاه نهایی ارائه شده به وسیله فیلم را بپذیرد یا در نهایت قضاوت و تحلیل جداگانه خود را داشته باشد .

مستند شاعرانه

مستند شاعرانه یکی از شخصی ترین انواع فیلم مستند است که معمولا از طرف جای خاصی به فیلمساز سفارش داده نمی شود یا اگر هم سفارش داده شود، فیلمساز آن قدر آزادی عمل دارد که آن را مطابق سلیقه و نگاه خود بسازد و در نهایت آن را به شکلی درآورد که نه تنها خواسته سفارش دهنده را برآورده ساخته بلکه رویکرد و نگاه شاعرانه اش را نیز در آن وارد کرده است. نمونه درخشان این نوع فیلم مستند، فیلم های مستندی است که ابراهیم گلستان، مستندساز برجسته ایرانی و از پیشگامان و آغازگران سینمای مستند جدی و واقعی در ایران برای شرکت نفت در سال های دهه سی و چهل خورشیدی ساخته است که در عین اینکه مستندهای صنعتی اند، اما کیفیت بسیار شاعرانه ای دارند. فیلم های مستند موج، مرجان، خارا و یک آتش از این دست اند.



ابراهیم گلستان

نمونه دیگر فیلم مستند درخشان خانه سیاه است ساخته فروغ فرخزاد است که آن هم در استودیو گلستان و زیر نظر وی تهیه شده است.

در فیلم مستند شاعرانه، فیلمساز با نگاه شاعرانه ای به تفسیر یک موضوع یا واقعیت پیرامون خود می پردازد و آن را از فیلتر ذهن خود عبور می دهد. در این نوع مستند نه تنها گفتار فیلم شاعرانه است بلکه نوع فیلمبرداری، نورپردازی و ریتم تدوین تصاویر به گونه ای است که فضای شاعرانه ای ایجاد می کند و این حس شاعرانه را به مخاطب انتقال می دهد.

مستند اجتماعی

در این نوع فیلم مستند، فیلمساز دست روی یک سوژه اجتماعی مهم روز می گذارد. موضوع هایی مانند مسکن، بهداشت، فقر و گرسنگی، اعتیاد، بیکاری، سرقت و بزهکاری های اجتماعی می تواند موضوع فیلم های مستند باشد.

کامران شیردل، رخشان بنی اعتماد و ابراهیم مختاری از جمله سینماگران ایرانی اند که مستندهای اجتماعی خوبی ساخته اند. مستندهای زندان زنان ، قلعه و تهران پایتخت ایران است ساخته کامران شیردل، اجاره نشینی ساخته ابراهیم مختاری در مورد مشکلات مسکن در تهران و مستند حیات خلوت خانه خورشید درباره اعتیاد زنان، از نمونه های خوب این نوع فیلم مستند اند.

مستند جنگی

جنگ ها معمولا موضوع های جذابی برای فیلمسازان بوده اند. هر فیلمساز مستند معمولا با نگاه خاصی به سراغ موضوع جنگ می رود و تفاوت نگاه های فیلمسازان در این زمینه بسیار قابل توجه است .برای فیلمسازی مثل مرتضی آوینی، جنگ ایران و عراق موضوعی مقدس بود و او در مجموعه مستند تلویزیونی روایت فتح ، با رویکردی مذهبی و عرفانی این جنگ و رزمندگان درگیر در جنگ را تصویر کرده است.

از آن طرف برای برخی سینماگران، جنگ پدیده ای زشت و سیاهی است و به همین دلیل سعی کرده اند در فیلم های خود بر روی جنبه های ویرانگر و خانمان سوز جنگ و قربانی های آنها تاکید کنند و یا سیاست های جنگ افروزان را محکوم کنند.

مستند جان پیلجر با عنوان جنگی که تو نمی بینی درباره سیاست های جنگ افروزانه آمریکا و برخی دولت های غربی در ویتنام، افغانستان و عراق امروز، نمونه ای از این مستندهای ضد جنگ است.

مستند تاریخی

یکی از پرهزینه ترین انواع فیلم های مستند هستند که معمولا درباره موضوع های تاریخی مثل انقلاب فرانسه، نقش کلیسا در قرون وسطی، مقاومت ایرانی ها در برابر حمله مغول و یا شخصیت های تاریخی مثل چنگیزخان، اسپارتاکوس، امیرکبیر، ناپلئون یا هیتلر ساخته می شود.

معمولا قسمت هایی از این نوع مستندها، بازسازی صحنه های تاریخی و گذشته اند چون مثلا هیچ تصویری از دوران ناپلئون وجود ندارد و فیلمساز مجبور است آن دوره تاریخی را بازسازی کند.

مستندهای تلویزیونی چنگیزخان و ترور آبراهام لینکلن نمونه های خوبی از مستندهای تاریخی اند.

مستند صنعتی

نوعی از فیلم مستند است که معمولا به سفارش شرکت ها و موسسات صنعتی درباره خط تولید محصولات و فرآورده های صنعتی ساخته می شوند. این نوع مستندها غالبا سفارشی اند و کمتر از نظر هنری مورد ارزیابی قرار می گیرند اما گاهی به اعتبار سازنده آنها و یا نگاه ویژه فیلمساز و خلاقیتی که در آن به خرج می دهد، از حد یک کار سفارشی فراتر رفته و جایگاه ویژه ای پیدا می کند.

فیلم های صنعتی ابراهیم گلستان کـه بـرای شـرکت نفـت سـاخته از جملـه مـوج، مرجـان، خارا ، یک آتش و از قطره تا دریا نمونه های متفاوتی از مسـتندهای صـنعتی انـد کـه به خاطر دید شاعرانه و سبک ویژه گلستان، از جایگاه مهمی در تاریخ سـینمای مسـتند ایـران برخوردارند. همین طور مستندهایی که کامران شیردل برای کارخانه اتومبیل سازی پیکـان و شرکت گاز ساخته است در این رده قرار می گیرند.

مستند تبلیغاتی

شاید اطلاق عنوان مستند برای این نوع فیلم ها، کار درستی نباشد چـرا کـه هـدف ایـن نـوع فیلم ها، آموزش، فرهنگ سـازی و یـا تجربـه هـای سـینمایی خـالص و شـاعرانه نیسـت بلکـه هدف این است که کالا یا مرکز بخصوصی را تبلیغ کند. اما فیلم مسـتند تبلیغـاتی خـوب هـم فیلمی است که بتواند کالایی را به بهترین و موجزترین شکلش معرفی کند.

داستان فیلم، فیلمنامه

فیلمنامه چیست؟

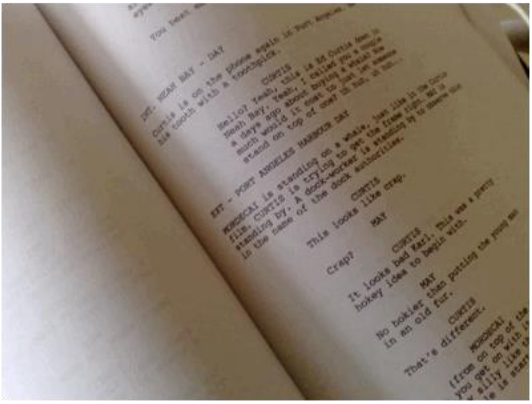
فیلمنامه یا سناریو نوشته ای است برای فیلم. داستانی است که انحصارا برای سینما نوشته می شود و جدا از فیلم معنایی ندارد. برخلاف داستان یا نمایشنامه که ارزش مستقل ادبی دارند، فیلمنامه به عنوان یک متن، ارزش مستقلی ندارد و تنها بعد از تبدیل به فیلم است که ارزش های هنری (و نه ادبی) آن مشخص می شود.

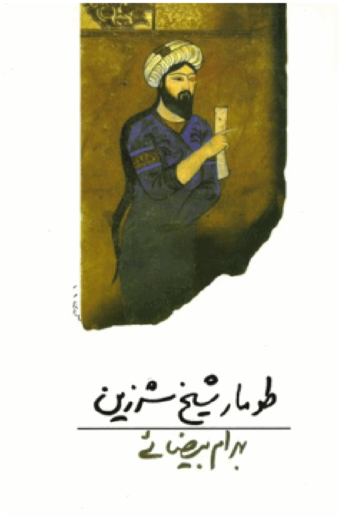
فیلمنامه با رمان و نمایشنامه فرق دارد. در رمان، ماجرا می تواند در ذهن شخصیت رخ دهد اما در فیلمنامه باید به صورت عینی تصویر و دیده شود. در نمایشنامه، ماجرا روی صحنه و در صحنه ای که سه دیوار دارد رخ می دهد و مخاطب در جای دیوار چهارم می نشیند و به زندگی و حرف های شخصیت های نمایش گوش می دهد اما در سینما این محدودیت وجود ندارد و هر بار که زاویه دوربین تغییر می کند، در حقیقت زاویه دید تماشاگر نیز همراه با آن تغییر خواهد کرد.

فیلم نامه در واقع متنی است شامل جزییات صحنه ها، مکان ها، زمان ها، شخصیت ها، گفتگوها، ماجراها و هر آنچه در فیلم دیده خواهد شد. فیلمنامه دستور العملی است که توسط فیلمنامه نویس یا فیلمنامه نویسان برای یک کارگردان نوشته می شود تا از روی آن فیلم بسازد.

صرفه جویی در هزینه تولید فیلم، پرورش کامل ایده ها، استفاده از تمام ایده ها و منظم کردن ایده های پراکنده، برخی از مهمترین دلایل وجود یک فیلمنامه اند.

بیشتر فیلمنامه های چاپ شده که در بازارند، معمولا بعد از ساخته شدن فیلم ها و نمایش عمومی آنها منتشر شده اند اما هستند فیلمنامه هایی که به دلایل مختلف از جمله دلایل اقتصادی یا سیاسی، هرگز ساخته نشدند اما فیلمنامه های آنها منتشر شده و در دسترس همگان است. بهرام بیضایی از جمله فیلمسازانی است که در دوره های قبل و بعد از انقلاب فیلمنامه هایش برای ساخت با مشکل ممیزی یا مالی مواجه بوده و به همین دلیل امکان ساختن خیلی از ایده ها و فیلمنامه های خود را نیافته است. از این رو تصمیم به انتشار آنها گرفته است تا از این طریق به همه بگوید که دلیل فیلم نساختن اش چه بوده است و در عین حال خواننده علاقمند به آثار بیضایی را حداقل از خواندن اندیشه های سینمایی اش محروم نسازد .





نویسنده فیلمنامه می تواند خود فیلمساز یا فرد دیگری باشد. برخی از فیلمسازان خود فیلمنامه نویس اند و دوست دارند فیلم هایشان را از روی فیلمنامه های خود بسازند. در سینمای ایران بهرام بیضایی و عباس کیارستمی، نمونه هایی از این دست فیلمسازان اند. در سینمای غرب نیز فیلمسازانی مثل اینگمار برگمن، کریستوف کیسلوفسکی، آلفرد هیچکاک اغلب فیلم های خود را از روی فیلمنامه های خود ساخته اند. به این دسته از فیلمسازان، سینماگران مولف گفته می شود چرا که فیلمی که می سازند از ایده تا اجرا متعلق به آنهاست.



اینگمار برگمن کارگردان سوئدی یک فیلمساز مولف بود

انواع فیلمنامه

فیلمنامه می تواند اورجینال یا اقتباسی باشد **.فیلمنامه اورجینال** به فیلمنامه ای گفته می شود که موضوع و داستان آن اورجینال و زاییده ذهن یک نویسنده یا فیلمنامه نویس باشد و از جایی گرفته نشده باشد، مثل فیلمنامه فیلم همشهری کین ساخته اورسون ولز که نوشته خود اورسون ولز است و از روی داستان یا کتاب خاصی ساخته نشده است.

اما **فیلمنامه اقتباسی**، فیلمنامه ای است که از روی یک رمان یا داستان کوتاه یا نمایشنامه ساخته می شود. مثل فیلم دکتر ژیواگو ساخته دیوید لین که از روی رمان معروف بوریس پاسترناک نویسنده روسی ساخته شد و یا فیلم پدرخوانده که توسط فرانسیس فورد کاپولا از روی رمان ماریو پوزو ساخته شد. نمایشنامه های شکسپیر نیز الهام بخش بسیاری از سینماگران جهان از کوزینتسف روسی تا لارنس الیویه انگلیسی بوده اند.

فیلم هاملت و شاه لیر از ساخته های کوزینتسف و فیلم هنری پنجم و ریچارد سوم ساخته لارنس الیویه از نمونه های خوب اقتباس از نمایشنامه های مشهورند. در ایران نیز فیلمنامه نویس ها از داستان ها و رمان های مشهور ایرانی اقتباس کرده اند. مثلا امیر نادری قصه معروف تنگسیر نوشته صادق چوبک را به فیلم درآورده است یا کیومرث پوراحمد که داستان های مجید نوشته هوشنگ مرادی کرمانی را به یک سریال تلویزیونی تبدیل کرده است.

ویژگی های فیلمنامه

اما لازم است قبل از هر چیز چند خصوصیت مهم فیلمنامه را بشناسیم:

- همان طور که گفته شد یک فیلمنامه متنی است که برای سینما نوشته می شود. بنابراین باید اثری شنیداری و تصویری باشد. یعنی هر آنچه که در فیلمنامه نوشته می شود باید در فیلم دیده و شنیده شود. از این رو نوشتن عبارت هایی مثل: حسین دلش شور می زد یا او احساس می کرد قلبش دارد از جا در می آید در فیلمنامه بی معنی است چرا که فیلمنامه نویس هیچ پیشنهاد تصویری یا صوتی به کارگردان نمی دهد.

- فیلمنامه متنی است که در زمان حال می گذرد حتی اگر در گذشته اتفاق افتاده باشد. در سینما ما رویدادهای گذشته را همانند حوادثی که همین الان در برابر چشم ما اتفاق می افتند می بینیم و تا زمانی که فیلمساز با تمهیداتی به ما نگوید که این تصاویر مربوط به گذشته اند، ما آنها را مربوط به زمان حال می پنداریم.

- معمولا در فیلمنامه از ذکر نکات فنی مثل زاویه دوربین یا اندازه نماها پرهیز می شود اما برخی فیلمنامه ها حاوی این جزییات فنی هستند.

- اگر چه فیلمنامه باید عینا به فیلم برگردانده شود، اما گاه پیش از فیلمبرداری یا هنگام فیلمبرداری، به خاطر ویژگی های مکانی، مالی و یا وضعیت بازیگران، تغییراتی در آن پدید می آورد. بعد از فیلم برداری، در مرحله تدوین نیز احتمال تغییر فیلمنامه وجود دارد.

- مهمترین ویژگی یک فیلمنامه دراماتیک بودن است. دراماتیک یعنی نمایشی. یعنی متنی که قابلیت اجرایی داشته باشد و دارای جذابیت و کشش لازم برای جلب تماشاگر باشد و بتواند او را به اندازه کافی درگیر کند و یا به قول ارسطو فیلسوف و نظریه پرداز هنری بزرگ یونان باستان، بتواند همذات پنداری تماشاگر را برانگیزد و او را به سرنوشت شخصیت های آن فیلم علاقمند سازد و تا آخر فیلم را دنبال کند. فیلم جدایی نادر از سیمین ساخته اصغر فرهادی از این نظر یک اثر دراماتیک قوی است چرا که تماشاگر با شخصیت های اصلی داستان همذات پنداری می کند و درگیر ماجراها و کشمکش خانوادگی آنها می شود و نمی تواند در طول تماشای فیلم یک لحظه از آنها غافل شود.

فیلمنامه از ایده تا تبدیل شدن به متن نهایی مراحل مختلفی را می گذراند که شامل: ایده یا موضوع، طرح، سیناپس، پیش نویس (تریتمنت) و فیلمنامه نهایی است که آن هم می تواند در طی مراحل مختلف فیلمسازی دچار تغییرات اساسی شود.

تولید فیلم

تولید هر فیلم سینمایی (اعم از مستند یا داستانی، کوتاه و بلند) در چند مرحله شکل می گیرد که به طور کلی می توان آنها را به سه مرحله تقسیم کرد: پیش تولید (تدارکات)، تولید (فیلمبرداری) و پس از تولید (تدوین).

در این قسمت هر کدام از این سه مرحله را به صورت فشرده بررسی می کنیم.

پیش تولید (تدارکات)

در مرحله پیش تولید نقش سه نفر از بقیه مهم تر و برجسته تر است: تهیه کننده، فیلمنامه نویس و کارگردان.

تهیه کننده

تهیه کننده کسی است که مسئولیت تهیه یک فیلم را از ابتدا تا انتها بر عهده دارد. نقش او بیشتر مالی و تدارکاتی است. نخستین کار تهیه کننده این است که فیلمنامه ای را برای ساختن انتخاب می کند و برای این کار دنبال سرمایه لازم می گردد. پس از یافتن سرمایه، مسئولیت مهم بعدی تهیه کننده، تعیین عوامل فنی و اجرایی لازم برای ساختن فیلم است که شامل کارگردان، فیلمبردار، بازیگران و غیره است.

تهیه کننده ممکن است فرد مستقلی باشد که سعی می کند با در دست داشتن فیلمنامه به سراغ شرکت های تولیدی فیلم برای جلب حمایت مالی برای ساختن فیلم برود یا در استخدام یک استودیوی بزرگ فیلمسازی باشد که از طرف استودیو انتخاب می شود تا عوامل لازم را برای تبدیل فیلمنامه ای که آن استودیو حقوق اش را خریده، پیدا کند.

تهیه کننده مستقیما با کارگردان و فیلمنامه نویس سروکار دارد. در نظام استودیویی فیلمسازی (مثل هالیوود)، معمولا کارگردان را تهیه کننده انتخاب می کند. اگر فیلمنامه نویس خود کارگردان باشد، تهیه کننده بر سر چگونگی تبدیل متن به فیلم وارد گفتگو می شود اما اگر فیلمنامه نویس فرد دیگری باشد، تهیه کننده واسطه بین او و کارگردان خواهد بود.



آرم استودیوی متروگلدوین مایر، یکی از بزرگ ترین استودیوهای تولید فیلم در هالیوود

تهیه کننده همچنین مسئولیت کل هزینه های فیلم و تامین مالی و تجهیزاتی آن را به عهده دارد. کار تهیه کننده به مرحله پیش تولید ختم نمی شود و او در تمام مراحل بعدی تا اکران فیلم درگیر است.

او براساس فیلمنامه، برآورد بودجه و هزینه می کند و بر اساس بودجه ای که در اختیار دارد، امکانات و تجهیزات لازم را در اختیار کارگردان و گروه او قرار می دهد.

در سینمای هالیوود و برای پروژه های بزرگ و پرهزینه سینمایی، تهیه کننده های مختلفی وارد عمل می شوند و هر کدام مسئولیت جداگانه ای به عهده می گیرند از جمله: تهیه کننده اداری (مالی) و تهیه کننده اجرایی.

کارگردان

کارگردان کسی است که مسئولیت تبدیل فیلمنامه به فیلم را به عهده دارد. اگر کارگردان نویسنده فیلمنامه باشد، کارش راحت تر است و می داند که فیلمنامه چه می خواهد و در چه زمان و مکان و فضاها و صحنه هایی اتفاق می افتد اما اگر نویسنده فیلمنامه فرد دیگری باشد، کار او اندکی سخت تر است .وظیفه کارگردان در مرحله پیش تولید این است که فیلمنامه را با دقت بخواند و بر مبنای آن دست به انتخاب مکان ها، بازیگران و سبک فیلمبرداری بزند.

در سینمای هالیوود کارگردان نسبت به تهیه کننده اختیار کمتری دارد و نمی تواند آنچنان که دلش می خواهد در انتخاب بازیگران و دیگر عوامل فیلم و حتی مکان ها و امکانات صحنه عمل کند و بیشتر تابع خواست ها و نظرات تهیه کننده (یا تهیه کنندگان) فیلم است.

اما در سینمای اروپا و به طور کلی سینمایی که از نظر مالی استقلال بیشتری دارند، کارگردان قدرت و اختیار قابل توجهی دارد و نه تنها بازیگران و عوامل فیلم را با دقت و بر مبنای تصویری که از آنها در ذهن دارد، انتخاب می کند بلکه کنترل زیادی بر مراحل تولید فیلم و اجرای دلخواه آنها دارد.

در سینمای تجاری ایران نیز امروز بیشتر تهیه کننده ها هستند که نقش مهمی در روند ساخته شدن فیلم ایفا می کنند. این آنها هستند که بازیگران را انتخاب می کنند و حتی فیلمنامه و ماجراهای داستانی را نیز به سلیقه خود تغییر می دهند و کارگردان نمی تواند مانع از این کار آنها شود چرا که سرمایه فیلم در دست آنهاست و آنها به راحتی می توانند او را کنار گذاشته و فرد دیگری را جایگزین او کنند.

تولید (فیلمبرداری)

در مرحله تولید، این کارگردان است که نقش اصلی را به عهده می گیرد. کارگردان مسئول دکوپاژ (تقطیع) فیلمنامه و نظارت کامل بر مراحل فیلمبرداری و هدایت بازیگران فیلم است.

نقش کارگردان تا آن اندازه در تولید یک فیلم مهم است که برخی از کارگردان ها به عنوان کارگردان مولف شناخته می شوند، یعنی کسی که یک فیلم را تماما خلق کرده و از ایده به اجرا درآورده است. کارگردانانی مثل آلفرد هیچکاک، هوارد هاوکز، اینگمار برگمن، لوئیس بونوئل و جان فورد در تاریخ سینما به عنوان کارگردانان مولف شناخته می شوند.

کارگردان نه تنها وظیفه اش تبدیل فیلمنامه به متنی آماده برای فیلمبرداری است بلکه اوست که باید جای دقیق دوربین و حرکت های آن، و جای بازیگران و ورود و خروج آنها از صحنه را تعیین کند.



یکی از اصلی ترین وظایف کارگردان، رهبری و هدایت بازیگران است. اوست که براساس تعریفی که فیلمنامه نویس از یک شخصیت کرده، از بازیگران می خواهد آن نقش را عینا و به درستی ایفا کنند. کارگردان ها معمولا وقت زیادی را برای توضیح یک ژست یا حرکت سینمایی یا نحوه بیان یک دیالوگ برای هنرپیشه ها صرف می کنند.

بازیگران، گروهی از افرادی اند که در نقش شخصیت های فیلمنامه ظاهر می شوند و برخلاف کارگردان و بقیه عوامل که در پشت دوربین قرار دارند، در برابر دوربین قرار می گیرند.

بازیگران عمدتا دو دسته اند: حرفه ای و غیر حرفه ای (آماتور).

بازیگران حرفه ای خود به چند دسته تقسیم می شوند: بازیگران نقش های اصلی یا ستاره های سینما، بازیگران نقش های فرعی (مکمل) و سیاهی لشکرها (افراد ناشناسی که در برخی صحنه های شلوغ و پرجمعیت فیلم در برابر دوربین ظاهر می شوند).



آلفرد هیچکاک در حال کارگردانی بازیگران یک فیلم

بعضی از کارگردان ها، کاشف برخی از بازیگران بزرگ سینما محسوب می شوند مثلا الیا کازان کارگردان بزرگ سینمای آمریکا که در اصل اهل ترکیه بود، مارلون براندو را وارد سینما کرد و یا آکیرا کوروساوا کارگردان نامدار ژاپنی و سازنده فیلم مشهور هفت سامورایی ، توشیرو میفونه بازیگر برجسته ژاپنی را برای اولین بار در فیلم هایش بازی گرفت.

در ایران نیز مسعود کیمیایی معرف بازیگران معروفی چون بهروز وثوقی، فریبرز عرب نیا، هدیه تهرانی و بسیاری دیگر بوده است. همین طور ابراهیم گلستان و داریوش مهرجویی که برای اولین بار بسیاری از بازیگران تئاتر یا رادیو ایران مثل جمشید مشایخی، اکبر مشکین، پرویز فنی زاده، تاجی احمدی، عزت اللّه انتظامی، علی نصیریان، خسرو شکیبایی و بسیاری دیگر را وارد سینما کردند.



از چپ به راست: جفری کاتزنبرگ (تهیه کننده)، جیمز کمرون (کارگردان) و استیو اسپلبرگ (کارگردان)

در طول دوره فیلمبرداری، کارگردان علاوه بر فیلمبردار و صدابردار و بازیگران، با عوامل دیگری مثل دستیار (دستیاران کارگردان)، طراح صحنه و طراح لباس نیز سرکار دارد.

وظیفه تمرین با بازیگران و سیاهی لشکرها نیز به عهده دستیار کارگردان است.

در مرحله تولید یک فیلم سینمایی، معمولا گروه زیادی از افراد در پست های مختلف انجام وظیفه می کنند: گروه فیلمبرداری زیر نظر مدیر فیلمبرداری و گروه صدابرداری زیر نظر مدیر صدابرداری، گروه دکور و طراحی صحنه، گروه لباس و گریم و همین طور گروه جلوه های ویژه که مسئولیت انجام تروکاژهای سینمایی یا جلوه های تصویری و صوتی فیلم را به عهده دارند. اما همه این افراد و گروه ها زیر نظر فردی به نام کارگردان و تحت دستورها و راهنمایی های او عمل می کنند.

پس از تولید (تدوین)

بعد از فیلمبرداری یک فیلم، مراحل بعد از تولید فرا می رسد.

نخستین مرحله پس از تولید، تدوین یا مونتاژ (کلمه ای فرانسوی و معادل همان تدوین است) یک فیلم به وسیله فردی به نام تدوین گر یا مونتور است.

تدوین گر نیز گاهی می تواند خود کارگردان فیلم باشد. برخی از کارگردان های سینما تدوین کارهای خود را خود انجام می دهند و دوست ندارند، نماهای فیلم هایی را که گرفته اند به دست فرد دیگری بدهند. برای مثال، گریفیث (استاد بزرگ سینمای صامت و سازنده

فیلم های تولد یک ملت و تعصب) و سیسیل به دومیل کارگردان بزرگ سینمای کلاسیک آمریکا (کارگردان ده فرمان)، معمولا فیلم های خود را خود مونتاژ می کردند یا برادران کوئن در آمریکا (سازنده فیلم هایی مثل آه برادر کجایی؟ و مردی که آنجا نبود) همه فیلم های خود را خودشان مونتاژ کرده اند. در ایران نیز بهرام بیضایی از جمله کارگردان هایی است که معمولا فیلم های خود را خود تدوین کرده است. در سینمای روسیه، کارگردان های بزرگی مثل سرگئی آیزنشتاین و پودوفکین، نه تنها خود تدوین گر فیلم هایشان بودند بلکه با این کار نظریه های جدیدی در زمینه مونتاژ در سینما ارائه کردند که هنوز معتبرند.

برخی از کارگردان های سینما نیز ترجیح می دهند با یک نفر به عنوان تدوین گر کار کنند. مثلا بیشتر فیلم های مارتین اسکورسیزی را تلما شوماکر و فیلم های کلینت ایستوود را جوئل کاکس تدوین کرده اند.

در سینمای ایران نیز، ناصر تقوایی معمولا با تدوین گری به نام عباس گنجوی و داریوش مهرجویی با تدوین گری به نام حسن حسندوست فیلم های خود را تدوین کرده اند.

فیلم های فیلمبرداری شده را «راش» می گویند. تدوین گر، فیلم های فیلمبرداری شده را که در لابراتوار ظاهر و چاپ شده اند (این قسمت مربوط به فیلم های سینمایی است که با نگاتیو فیلمبرداری می شوند نه به صورت ویدئویی و یا دیجیتال. چون در نوع دوم فیلم ها

نیازی به لابراتوار و ظهور و چاپ ندارند و بعد از فیلمبرداری آماده تدوین اند) تحویل می گیرد و براساس خط داستانی فیلمنامه آن هم را کنار هم می چیند.

نقش کارگردان در این مرحله نیز اهمیت فراوان دارد. او باید کنار تدوین گر در اتاق تدوین بنشیند و در مورد نحوه چیدن تصاویر و صحنه ها با او مشورت کند و ایده های خود را دقیقا به او منتقل کند. در واقع تدوین گر کسی است که باید ایده های کارگردان را به بهترین شکل در اتاق تدوین پیاده کند.

علاوه بر تدوین گر، نقش فردی به نام آهنگساز فیلم نیز در مرحله پس از تولید مطرح است. برخی کارگردان ها در فیلم هایشان از موسیقی استفاده نمی کنند. مثلا فیلمسازی مثل عباس کیارستمی علاقه ای به استفاده از موسیقی برای فیلم هایش ندارد اما موسیقی برای فیلمسازی مثل آلفرد هیچکاک عنصر بسیاری مهمی است و نقش و اهمیت تعیین کننده ای در فیلم هایش دارد.

میکلوش روژا، جری گلداسمیت، نینو روتا، موریس ژار، جان باری، برنارد هرمن، میکیس تئودوراکیس از آهنگسازان بزرگ سینمای جهان به حساب می آیند . در سینمای ایران نیز آهنگسازان برجسته ای مثل مرتضی حنانه، احمد پژمان، اسفندیار منفرد زاده، مجید انتظامی و فریدون ناصری برای فیلم های مهمی موسیقی ساخته اند.

آهنگساز، معمولا موسیقی فیلم را براساس تم اصلی و موضوع فیلم و حال و هوا و فضاهای آن می سازد. بر این اساس موسیقی یک فیلم ترسناک با موسیقی یک فیلم کمدی یا جنگی بسیار متفاوت است.

تدوین گر موسیقی ای را که آهنگساز برای فیلم ساخته، به همراه صداهای دیگر از جمله دیالوگ ها و افکت های صوتی روی فیلم می گذارد و نسخه نهایی فیلم را تحویل کارگردان می دهد.

بعد از آماده شدن نسخه نهایی فیلم و تایید کارگردان و تهیه کننده، وظیفه کارگردان دیگر تقریبا به پایان می رسد و دوباره نوبت به تهیه کننده فیلم است که آن را برای نمایش به جشنواره های سینمایی بفرستد یا برای پخش در بازار و نمایش بر پرده سینماها، در اختیار یک پخش کننده فیلم قرار دهد.

پخش کننده فیلم، معمولا شرکت یا موسسه ای است که وظیفه فروش فیلم و تبلیغات آن را در سطح داخلی و جهانی به عهده می گیرد. او برای فیلم پوستر، بروشور و مواد تبلیغاتی درست می کند و آن را در اختیار مطبوعات و رسانه ها قرار می دهد و برای فروش فیلم از آنها استفاده می کند.

مهم ترین هدف و خواست یک تهیه کننده و پخش کننده این است که فیلمشان در سطح وسیعی در سینماها به نمایش درآید و برای همین تلاش می کنند با استفاده ازتبلیغات تماشاگران بیشتری را تشویق به دیدن فیلم کنند.در این مرحله دعوت ازمنتقدان سینمایی

برای تماشای فیلم در یک نمایش اختصاصی و ویژه، بسیار موثر است. نقدهای مثبتی که منتقدان بر آن فیلم می نویسند می تواند نقش موثری در فروش فیلم داشته باشد و همین طور برعکس.

حداقل خواست تهیه کننده و سرمایه گذاران فیلم این است که فیلم اگر سود نمی کند، هزینه خود را برگرداند.

فروش یک فیلم به مسائل زیادی بستگی دارد. نام کارگردان فیلم و بازیگران آن از همه مهم تر است. اگر کارگردانی شهرت نداشته باشد و بازیگران فیلم هم سرشناس نباشند، کار تهیه کننده و پخش کننده برای فروش آن فیلم بسیار سخت تر خواهد بود. داستان و فیلمنامه نیز نقش مهمی در فروش فیلم دارند. داستان های گیرا با زمینه های کمدی و خانوادگی، معمولا تماشاگران بیشتری را به سینما می کشانند، در مقابل فیلم هایی که موضوع های تلخ و غم انگیز را به تصویر کشیده اند و یا کارگردان های آنها روی جنبه های هنری فیلم بیشتر از جنبه های تجاری و جذاب آن توجه کرده اند، شانس کمتری برای جلب مخاطب به سینما و تماشای فیلم شان را دارند.

فروش فیلم تنها منحصر به پرده سینما نیست. امروزه راه های متنوعی برای فروش یک فیلم وجود دارد از جمله پخش آن از شبکه های تلویزیونی و ماهواره ای و یا فروش آن ها به شرکت های پخش ویدئویی به صورت دی وی دی یا دیسک و یا پخش و فروش فیلم ها از طریق آنلاین.

زمان در سینما

سینما هنری زمان مند است و برخلاف هنرهای پلاستیک مثل نقاشی یا مجسمه سازی، عنصر زمان در آن جاری است.

مفهوم زمان در سینما بسیار پیچیده است و تفاوت های اساسی با ادبیات و تئاتر دارد. سینما، تصویر متحرک است و همراه با حرکت فیلم، زمان معنی پیدا می کند و مفهوم زمان سینمایی به وجود می آید.

برای درک زمان سینمایی لازم است با انواع زمان ها آشنا شویم:

زمان فیزیکی

زمان فیزیکی در واقع همان زمان واقعی است که برابر با مدت زمان واقعی یک رویداد در جهان واقعی (نه سینمایی) است. یعنی زمانی که ما به ساعت خود نگاه می کنیم و مشغول تماشای یک رویداد در پیرامون مان می شویم، زمان فیزیکی نام دارد. همین طور مدت زمانی که طول می کشد تا یک نمایش یا فیلم به پایان برسد نیز زمان فیزیکی نامیده می شود.

زمان داستانی

یعنی زمانی که رویدادهای یک داستان در آن اتفاق می افتد به این معنی که یک داستان مثلا در قرن پنجم میلادی در فرانسه یا قرن هفتم هجری در ایران اتفاق می افتد و نیز این موضوع که آن داستان در طی چند سال اتفاق می افتد. مثلا داستان رستم و سهراب از شاهنامه فردوسی، از زمان آشنایی رستم با تهمینه دختر شاه سمنگان آغاز می شود و با تولد سهراب و بزرگ شدن او ادامه پیدا می کند و به جنگ سهراب با پدرش می رسد و در نهایت با کشته شدن سهراب به دست رستم به پایان می رسد. مجموعه این رویدادها که در طول مثلا بیست سال اتفاق می افتد، زمان داستانی نامیده می شود.

در واقع زمان داستانی، از شروع یک داستان تا پایان آن را در بر می گیرد. سینما به شیوه های گوناگون با زمان داستانی برخورد می کند. در سینما این زمان می تواند براساس سیر تاریخی وقوع یک رویداد باشد یعنی تقدم و تاخر زمانی وقوع رویدادها رعایت شده باشد و داستان از نقطه الف شروع شود و به نقطه ب ختم گردد و در وسط آن نیز رویدادهای دیگری بر مبنای تسلسل زمانی به دنبال هم قرار گیرند. یا اینکه این تقدم و تاخر زمانی به هم ریخته و مثلا داستان فیلم در زمان حال آغاز شود و بعد به همراه شخصیت اصلی فیلم به گذشته او برویم و خاطرات زندگی او را مرور کنیم. به این نوع بازگشت به گذشته در سینما، فلاش بک می گویند. در برخی فیلم های علمی تخیلی، داستان در زمان حال شروع

می شود و بعد با شخصیت محوری و از دریچه ذهن او به آینده برویم و ادامه داستان را در زمان آینده دنبال کنیم.

زمان دراماتیک

عبارت از مقدار زمانی است که رویدادی دراماتیک (نمایشی) در برابر چشمان تماشاگر اجرا می شود. زمان دراماتیک می تواند فشرده تر از زمان فیزیکی یا بسط یافته تر از آن و یا برابر با آن باشد.

سینماگر می تواند با به کارگیری یک خط روایتی فشرده، ماجراهایی را که در واقعیت ممکن است روزها، ماه ها یا سال ها طول بکشند، در طی دو ساعت فشرده به نمایش بگذارد. در این صورت فیلمساز باید خیلی از ماجراهای غیر لازم زندگی یک شخصیت را حذف کند و تنها بخش هایی را به نمایش بگذارد که اهمیت دراماتیک (نمایشی) دارند و پیش برنده داستان اند و یا تحولی در وضعیت شخصیت های فیلم به وجود می آورند. مثلا الیور استون در فیلم اسکندر، زندگی اسکندر مقدونی را از کودکی تا زمان مرگ او در مدت دو ساعت و نیم روایت کرده است. یا برعکس فیلمساز می تواند با کش دادن زمان، ماجرایی را که می تواند در کمتر از یک ثانیه اتفاق بیافتد، در چند دقیقه یا بیشتر روایت کند. مثلا افتادن سیب از درخت شاید کمتر از 3 ثانیه طول بکشد اما در سینما این لحظه می تواند تا پنج دقیقه و یا بیشتر هم نشان داده شود.



الیور استون سر صحنه فیلم تاریخی اسکندر با بازی کالین فارل در نقش اسکندر

در برخی فیلم ها نیز زمان فیزیکی با زمان دراماتیک یکی می شود. مثلا ماجرایی که در فیلم وسترن ماجرای نیمروز ساخته فرد زینه مان روایت می شود، درست یک ساعت و نیم طول می کشد که برابر با زمان فیزیکی (واقعی) است. در این فیلم کشمکش و درگیری گری کوپر با سه کابوی خلافکار فیلم در ۹۰ دقیقه واقعی رخ می دهد و کارگردان با نشان دادن ساعت روی دیوار و ساعت ایستگاه راه آهن در نماهای متعدد، این موضوع را به تماشاگر یادآوری می کند.

زمان روانی

علاوه بر زمان داستانی، دراماتیک و فیزیکی، زمان دیگری نیز در سینما وجود دارد به نام زمان روانی که در واقع تاثیر روانی تماشای یک صحنه یا یک رویداد در فیلم بر تماشاگر آن فیلم است. این تاثیر روانی ممکن است باعث شود که آن صحنه از نظر زمانی بر بیننده،

بسیار طولانی تر از زمان واقعی باشد و یا آن چنان ریتم تندی داشته باشد که تماشاگر از دیدن آن احساس کند که زمان خیلی سریع تر از واقعیت بر او گذشته است.

مثلا برای گذشت زمانی برابر با یک دقیقه برای شخصی که در شرایط سخت به سر می برد بسیار طولانی جلوه خواهد کرد و به سختی خواهد گذشت .حال آنکه وقتی لحظات را به خوشی می گذراند اصلا متوجه گذشت زمان نخواهد شد.

در سینما، عناصر و عوامل بسیاری، باعث ایجاد تاثیرات روانی از جمله تاثیر زمان روانی بر بیننده می شود.

صحنه ای با ریتم تند و موسیقی با ضرباهنگ تند می تواند تندتر از زمان واقعی آن به نظر برسد و برعکس صحنه ای با ریتم کند و یکنواخت، آهسته تر از واقعیت به نظر برسد.

تماشاگر فیلم های هالیوودی که ضرباهنگ تندی دارند، اغلب متوجه گذشت زمان نمی شوند اما تماشاگرانی که به فیلم های هالیوودی عادت کرده اند با دیدن فیلم های هنری سینمای اروپا مثل فیلم های آندره تارکوفسکی یا روبر برسون یا فیلمساز ایرانی سهراب شهید ثالث که ریتم کندی دارند، دچار خستگی می شوند.

گذشت زمان در سینما کارکردهای متعددی دارد. یکی از شگفتی های سینما همین مسئله زمان و شیوه نمایش آن در سینماست. آنچه از نظر زمانی در عالم واقعیت امکان پذیر نیست، به راحتی در سینما امکان پذیر است. در سینما، فاصله چندین روز، ماه، سال و یا قرن را در دو یا سه ساعت یا حتی کمتر طی کرده و به سادگی به زمان های دور گذشته یا

آینده می رویم و این کار با تمهیداتی سینمایی مثل فلاش بک (Flash Back) یا فلاش فوروارد (Flash Forward) میسر است.

فلاش بک، تکنیکی است در سینما برای روایت و داستان پردازی که به معنی بازگشت به گذشته است.

مثلا فیلم با صحنه ای از زمان حال آغاز می شود که در آن بازیگر نقش اول سرگرم اتومبیل رانی در خیابان است و ناگهان از مقابل کافه ای می گذرد و با دیدن این کافه خاطرات گذشته و زمانی که با دوست دختر قدیمی اش در آن نشسته بودند و قهوه می خورد در ذهنش جان می گیرد و فیلم از زمان حال به گذشته می رود و ما قهرمان فیلم را با دوست دخترش در همان کافه می بینیم که نشسته است و دارد قهوه می نوشد. و داستان فیلم از این جا به بعد در فلاش بک اتفاق می افتد و بعد از چندین صحنه دوباره به زمان حال برمی گردیم و قهرمان را مثلا در حال رانندگی می بینیم. فلش فوروارد نیز نقطه مقابل فلش بک است.

در فیلم ری فلاش بک های زیادی داریم که به دوران کودکی ری چارلز نوازنده و خواننده بزرگ جاز مربوط است و یادآوری آنها برایش دردناک است. فیلمسازانی مثل آلن رنه و کوئنتین تارانتینو با فیلم هایشان مفهوم زمان در سینما را تغییر داده اند.

در فیلم غیرمتعارف زندگی عجیب بنجامین باتن ساخته دیوید فینچر، زندگی شخصیت اصلی برخلاف زندگی انسان های عادی، حرکتی معکوس دارد و از پیری به کودکی می رسد.

مکان در سینما

مکان یا لوکیشن، جایی است که داستان فیلم در آنجا اتفاق می افتد. مکان اهمیت زیادی در فیلمنامه دارد و بعد از زمان تعیین کننده صحنه های فیلم است. فیلمنامه نویس حتما باید در فیلمنامه خود مکان وقوع یک رویداد و صحنه را مشخص کند. اینکه این مکان داخلی است یا خارجی و اگر داخلی است، در یک اتاق می گذرد یا در مدرسه یا مسجد یا کلیسا یا دادگاه و اگر خارجی است کجاست؟ در خیابان های یک شهر یا کوچه های یک روستا یا دشت و بیابان و یا دریا.

مکان رویدادهای یک فیلم می تواند مانند فیلم مستاجر پولانسکی ، آپارتمانی کوچک در یک شهر بزرگی مانند پاریس باشد یا خانه ای بزرگ، ویلایی و اشرافی مثل فیلم زیبایی ربوده شده برناردو برتولوچی.



نمایی از فیلم مستاجر ساخته رومن پولانسکی که بیشتر در فضاهای داخلی یک آپارتمان می گذرد.

مکان می تواند مفهومی کلی تر داشته باشد و محدوده های ملی و جغرافیایی را شامل شود. فیلمی که در فرانسه می گذرد از نظر مکانی با فیلمی که در ایران می گذرد تفاوت های بسیاری دارد که هنگام دیدن فیلم باید در نظر گرفته شود. اینجاست که مفهوم سینمای ملی مطرح می شود. در واقع یکی از مشخصه های سینمای ملی کشورهای مختلف، مکان جغرافیایی داستان فیلم است. با دیدن تصویری از شهر پاریس فورا می فهمیم که با فیلمی فرانسوی مواجه ایم یا اینکه حداقل داستان فیلم در فرانسه اتفاق می افتد.

از طرفی مکان می تواند در یک فیلم دارای جایگاه منحصر به فردی باشد. مکان روستای فیلم گاو داریوش مهرجویی، هویت اجتماعی و فرهنگی فیلم گاو را تعیین می کند. همین طور بازارچه نایب گربه در فیلم قیصر که محل وقوع مهم ترین رویدادهای فیلم است، فضا و حال و هوای فیلم را نشان می دهد.



نمایی از فیلم گاو ساخته داریوش مهرجویی که تماما در روستایی به نام بیّل اتفاق می افتد.

فیلم دارودسته های نیویورکی مارتین اسکورسیزی، تصویری از شهر نیویورک ارائه می دهد که در فیلم های دیگر نیست. نیویورک در فیلم های وودی آلن نیز موقعیت مکانی منحصر به فردی دارد.

علاوه بر این، مکان یک فیلم، زمان و دوره تاریخی که داستان فیلم در بستر آن اتفاق می افتد را مشخص می کند. وقتی صحبت از مکان است، خود به خود معماری و بافت شهری یا روستایی یک فیلم مشخص می شود، فیلم نوسفراتوی خون آشام ورنر هرتسوگ کارگردان آلمانی که اقتباس او از داستان دراکولای برام استوکر است در آلمان قرن نوزدهم می گذرد. بیننده با دیدن بافت شهر محل سکونت جاناتان، شخصیت اصلی فیلم و معماری گوتیک قصر کنت دراکولا، فورا پی می برد که داستان فیلم در آلمان اتفاق می افتد در حالی که فرانسیس فورد کاپولا در اقتباس خود از رمان دراکولای برام استوکر، آن را به کشور اصلی محل وقوع داستان یعنی انگلستان و شهر لندن می برد.



فرانسیس فورد کاپولا در حال کارگردانی صحنه ای از فیلم دراکولا
که یکی از مکان های اصلی آن لندن قرن نوزدهم است.

مکان، مشخص کننده ژانر (گونه) یک فیلم نیز هست. ما در سینما ژانرهای مختلف داریم. مثل ژانر وسترن، ژانر جنگی، ژانر تاریخی، ژانر گانگستری، ژانر ترسناک .برخی از این ژانرها ارتباط تنگاتنگی با مکان دارند. مثلا بیننده با دیدن صحنه ای از یک شهر قدیمی (مثلا تگزاس) در فیلم های جان فورد یا هوارد هاوکز، می فهمد که با یک فیلم وسترن طرف است. همین طور نیویورک دهه شصت، یکی از مکان های اصلی فیلم گانگستری پدرخوانده است. همین طور شیکاگوی دهه سی مکان رویدادهای فیلم گانگستری تسخیرناپذیران ساخته برایان دی پالما درباره آل کاپون گانگستر معروف آمریکایی است. نخلستان های سوخته اطراف آبادان و اهواز و رودخانه بهمنشیر یا کارون در جنوب ایران، مکان بسیاری از فیلم های جنگی ایرانی است و بیننده با دیدن آنها فورا خود را در فضای جنگ ایران و عراق احساس می کند.

مکان یک فیلم می تواند استودیو یا در لوکیشن های واقعی باشد. بسیاری از فیلم های آمریکایی در استودیوهای کمپانی های بزرگ فیلمسازی در هالیوود فیلمبرداری می شوند. این استودیوها آن قدر بزرگ اند که دکورهای بسیاری از شهرهای فیلم های تاریخی و وسترن را در آنها ساخته اند و فیلمساز مجبور نیست در مکان های واقعی فیلمبرداری کند. صحنه های عظیم و باشکوه فیلم های تاریخی بن هور ساخته ویلیام وایلر و ده فرمان ساخته سیسیل ب دومیل، همه در این استودیوها ساخته شده اند. مرحوم علی حاتمی نیز تهران قدیم را در یک شهرک سینمایی در اطراف تهران بازسازی کرد. همین طور شهرک

دفاع مقدس که اطراف تهران ساخته شد، مکان اصلی رویدادهای بسیاری از فیلم های جنگی است.

در سینمای مدرن، مکان به مثابه یک امر کیفی مطرح است. یعنی در این فیلم ها، مکان به همراه عناصر دیگر فیلم نه تنها عنصری روایی است بلکه در خدمت خلق و ایجاد یک فضای روانی است و به روحیه شخصیت های فیلم کاملا مرتبط است. مثلا مایکل آنجلو آنتونیونی کارگردان بزرگ ایتالیایی در فیلم های آگراندیسمان (بلوآپ) و صحرای سرخ برای نزدیک کردن مکان ها به کیفیت مورد نظرش، حتی فضاهای خارجی را نیز رنگ کرده است.

در فیلم های تارکوفسکی، مکان ها، جزئی از شخصیت آدم های درون فیلم اند، یعنی مکان در این فیلم ها مثل عناصر دیگر فیلم، نه تنها در خدمت روایت و فضاسازی است بلکه بیانگر درون شخصیت ها نیز است.

مکان در دنیای واقعی، هرگز به آن شکل که در سینما موجودیت پیدا می کند، وجود ندارد. کافه فیلم کازابلانکا ساخته مایکل کورتیس در عالم واقعیت نیست بلکه کافه ای ساختگی است که مکان وقوع مهم ترین رویدادهای فیلم کازابلانکا از جمله عشق بین زن و مرد فیلم (همفری بوگارت و اینگرید برگمن) در آنجا شکل می گیرد. این کافه امروز از هر کافه دیگری در ذهن عاشقان سینما و کسانی که این فیلم زیبا را دیده اند حضور دارد و اگر روزی گذارشان به کشور مراکش و شهر کازابلانکا بیفتد، اول سراغ کافه ریک را خواهند گرفت. همین طور پاریسی که برناردو برتولوچی در فیلم آخرین تانگو در پاریس یا

لویی مال در فیلم آسانسور به سوی سکوی اعدام به ما نشان می دهند، با پاریسی که ما می شناسیم (البته اگر آن را از نزدیک دیده باشیم) بسیار متفاوت است. آنها پاریس را آن گونه تصویر کرده اند که خود در ذهن شان ساخته اند و با قصه فیلم شان و شخصیت های آن ارتباط تنگاتنگی دارد. پاریس در فیلم های این فیلمسازان آن گونه جلوه می کند که آنها خواسته اند تا آن گونه جلوه گر شود.

تصاویر شهرها در درون فیلم ها، بازتاب روح و درون شهروندان آن شهرها، هستند. در یک فیلم عاشقانه و رمانتیک، شهرها زیبا، نشاط آفرین و دوست داشتنی اند اما در فیلم های نوآر (سیاه) و گانگستری آمریکایی و فرانسوی، شهرها علیرغم زیبایی ظاهری آنها، جهنم تبهکاران اند و مکانی اند که قهرمان تراژیک فیلم در پایان آن بر کف آسفالت سرد آن جان می دهد.

فضا و مکان در سینمای اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی، ماهیتی انتزاعی، خواب گونه و رویایی دارد و با تصورات ما از مکان ها و فضاهای واقعی مطلقا متفاوت است. در فیلم متروپولیس ساخته فیلمساز برجسته آلمانی فریتزلانگ و یا نطفه کریستوفر نولن، کلان شهرهایی با هیبتی غول آسا را می بینیم که تنها در عالم خواب می توان آنها را تصور کرد. مکان در سینما عینا آن چیزی نیست که در برابر دوربین قرار می گیرد بلکه به کمک طراحی صحنه، طراحی دکور، نور پردازی و میزانسن ، چهره دیگری پیدا می کند تا به مفاهیم ذهنی مورد نظر کارگردان نزدیک شود.

اجزای اصلی فیلم

برای شناخت دقیق یک فیلم، نیازمند شناخت مهم ترین عناصر و واحدهای سازنده آن هستیم.

سکانس

سکانس بزرگ ترین عنصر روایتی و واحد ساختمانی یک فیلم است. یک فیلم سینمایی (مستند یا داستانی)، همانند یک رمان از چند فصل یا سکانس تشکیل می شود. آنچه که یک سکانس را مشخص می کند، طول آن نیست بلکه وحدت موضوعی آن است. سکانس ها معمولا این گونه مشخص می شوند: سکانس عروسی، سکانس تولد، سکانس درگیری، سکانس تجاوز، سکانس سرقت، سکانس رقص، سکانس قایق رانی در رودخانه و. ...

تعداد سکانس ها در فیلم های هنری و روشنفکرانه که معمولا ریتم کندی دارند، بسیار کمتر از فیلم های ماجرایی و اکشن (مثلا در سینمای هالیوود) است.

یک سکانس سینمایی ممکن است از یک تا ده دقیقه طول بکشد و این بستگی به ریتم فیلم و تنوع موضوعی آن دارد. با تغییر موضوع، سکانس نیز تغییر می کند. به این ترتیب سکانس را می توان مجموعه ای از صحنه ها در نظر گرفت که تنها عامل پیوند آنها موضوع آنهاست. گاهی یک مکان خاص که موضوع معینی در آن اتفاق می افتد می تواند به عنوان یک سکانس از یک فیلم شناخته شود.

مثلا می توان به سکانس حمام و انتقام گرفتن قیصر از برادران آب منگل در حمام عمومی شهر در فیلم قیصر مسعود کیمیایی اشاره کرد. این سکانس از تعدادی صحنه و چندین نما (پلان) تشکیل شده است اما موضوع همه آنها، قتل و انتقام است.

یکی از مشهورترین سکانس های فیلم همشهری کین ، سکانس ملاقات خبرنگار تامسون با سوزان، همسر چارلز فاستر کین در کلوپ شبانه ال رنچوست. تامسون به ملاقات سوزان الکساندر همسر کین می رود تا درباره زندگی کین و مفهوم غنچه رز در زندگی او تحقیق کند. این سکانس با صحنه ملاقات آن دو شروع می شود و بعد از طریق فلاش بک (رجعت به گذشته) وارد خاطرات گذشته سوزان و کین می شویم که خود شامل چندین صحنه مختلف است.

دو سکانس مهم در سینما، سکانس های افتتاحیه و اختتامیه است که معمولا در همه فیلم ها وجود دارد.

سکانس افتتاحیه در واقع سکانسی است که موضوع اصلی فیلم، شخصیت های اصلی، زمان و مکان داستان معرفی می شود. مثلا در سکانس افتتاحیه فیلم مادیان ساخته علی ژکان، سوسن تسلیمی و برادرش حسین محجوب را می بینیم که سوار بر اسب در یک جاده جنگلی به طرف روستایی که دختر سوسن تسلیمی (رضوانه) در آنجا زندگی می کند می روند. از خلال گفتگوی آنها می فهمیم که رضوانه که به تازگی شوهر کرده، بچه دار شده و آنها برای دیدن او و بچه اش به آنجا می روند. این سکانس تا جایی طول می کشد که آنها را در آن

جاده جنگلی و در حرکت به سوی خانه رضوانه می بینیم و به محض تغییر موضوع داستان که با یادآوری خاطرات سوسن تسلیمی و بازگشت به گذشته اتفاق می افتد، آن سکانس تمام شده و سکانس دیگری آغاز می شود.



سوسن تسلیمی در نمایی از فیلم «مادیان» ساخته علی ژکان

سکانس اختتامیه نیز به پایان داستان فیلم مربوط است و در آن سرنوشت قهرمان یا قهرمانان فیلم روشن می شود. سکانس درگیری نیل مک کالی (با بازی رابرت دونیرو) و وینست هانا (آل پاچینو) در فرودگاه در فیلم مخمصه که با کشته شدن نیل به دست هانا به پایان می رسد، از معروف ترین سکانس های اختتامیه تاریخ سینماست. همین طور سکانس دوئل نهایی گری کوپر، کلانتر تنهای فیلم ماجرای نیمروز ساخته فرد زینه مان با تبهکاران و کشته شدن تبهکاران، نیز از سکانس های اختتامیه ماندگار فراموش نشدنی سینماست.

صحنه

سکانس های یک فیلم به واحدهای کوچکتری به نام صحنه تقسیم می‌شوند. هر صحنه بیانگر قسمتی از داستان فیلم است که دارای وحدت زمان و مکان است. هرگاه زمان یا مکان صحنه تغییر کند، صحنه نیز متعاقب آن تغییر خواهد کرد. صحنه کوچک ترین واحد یک فیلم است که دارای هویت مستقلی است. تعداد صحنه های هر فیلم بلند سینمایی به طور متوسط ۱۵۰ صحنه است. مدت زمان هر صحنه نیز متفاوت است و به سبک و موضوع فیلم بستگی دارد اما معمولا بین ۱۰ ثانیه تا چندین دقیقه نوسان دارد. هر چه تعداد صحنه های یک فیلم بیشتر باشد، آن فیلم دارای ریتم و ضرباهنگ تندتری است.

یک صحنه اگر چه در ارتباط با صحنه ها و سکانس های دیگر، اهمیت دارد اما به خودی خود نیز دارای هویتی مستقل است.

یک صحنه معمولا با یک مکان معرفی می شود: صحنه دادگاه، صحنه اتاق خواب، صحنه حمام، صحنه تونل، صحنه داخل تاکسی، صحنه راهروی بیمارستان. مثلا صحنه معروف قتل در زیر دوش حمام فیلم روانی (روح) ساخته آلفرد هیچکاک که در آن آنتونی پرکینز با ضربه های چاقو، جنت لی را زیر دوش حمام هتل به قتل می رساند، تنها ۳ دقیقه طول می کشد و شامل ۵۰ نمای مختلف است اما صحنه سوزن نخ کردن پیرزن فیلم طبیعت بیجان ساخته سهراب شهید ثالث که حدود پنج دقیقه طول می کشد، تماما در یک نما خلاصه شده است.

نما (پلان)

هر صحنه، معمولا از پیوند چندین نما (Shot) یا پلان (Plan) تشکیل می شود.

نما در سینما، کوچکترین واحد روایتی و قابل تشخیص روی پرده و کوچک ترین جزء معنایی فیلم است که خود از چندین فریم (Frame) سینمایی تشکیل می شود. یک نما عبارت از مقدار فیلمی است که در یک برداشت(Take) ، از لحظه روشن شدن دوربین تا زمان قطع آن و اعلام فرمان کات (Cut) از سوی کارگردان، گرفته می شود.

مدت زمان هر نما و میزان دیده شدن آن بر پرده سینما، بستگی به سبک و شیوه کارگردان دارد. مثلا فیلمسازی مثل هیچکاک یا سرگئی آیزنشتین روسی، عموما از نماهای بسیار کوتاه در فیلم هایشان استفاده کرده اند اما طول نماهای فیلمسازانی چون آنتونیونی، آندره تارکوفسکی و میکلوش یانچوی مجارستانی و یا سهراب شهید ثالث و کیارستمی، معمولا بسیار طولانی است.

طول نماها نسبت معکوسی با افزایش ریتم دارد. هر چه طول نماهای یک فیلم کوتاه تر باشد، ریتم آن تندتر و هرچه بلندتر باشد، ریتم آن کندتر است.

نماهای (پلان‌ها) مشهوری در تاریخ سینما وجود دارد که زمان آنها برابر با زمان یک سکانس و یا حتی یک فیلم است. فیلم طناب ساخته آلفرد هیچکاک، تنها از هفت نما (که معادل هفت سکانس است) تشکیل شده است یا فیلم های مشهور خواب و امپایر استیت ساخته اندی وارهول سینماگر تجربی آمریکایی، تنها از یک نما تشکیل شده است.

هر نما معمولا به خودی خود هویت مستقلی ندارد بلکه وقتی در ارتباط و پیوند و هم نشینی با نماهای دیگر قرار می گیرد، مفهوم پیدا می کند. اگرچه در برخی از فیلم ها که نماها طولانی ترند (فیلم های به اصطلاح متکی بر برداشت های بلند)، آن نماها بیشتر به مفهوم صحنه و سکانس نزدیک شده و هویت مستقلی می یابند.

با این حال در تحلیل های سینمایی و کالبدشکافی فیلم ها، بررسی جداگانه نماهای فیلم اهمیت بسزایی دارد.

در چنین تحلیل هایی حتی، بررسی تک تک فریم های هر فیلم به عنوان کوچک ترین واحد ساختمانی و واحد بنیادین فیلم، اهمیت پیدا می کند.

نماها اندازه های مختلفی دارند و برحسب اندازه تقسیم بندی می شوند:

اکستریم لانگ شات یا نمای خیلی دور (Extreme Long Shot): بازترین نمایی است که لنز یک دوربین می تواند بر روی فیلم ثبت کند. این نما که معمولا در سینمای کلاسیک به عنوان نمای افتتاحیه (Establishing Shot) و برای شروع فیلم از آن استفاده می شد، معرفی کننده مکان، زمان و فضای فیلم بود. مثلا فیلم های وسترن معمولا با نمای خیلی دور از یک بیابان دراز و خشک در صحراهای تگزاس یا آریزونا شروع می شد. فیلم های ماجراجویانه مربوط به دزدان دریایی نیز معمولا با نمایی دور از یک دریای پهناور شروع می شوند. در این نوع نما، تماشاگر قدرت تشخیص جزییات درون نما را ندارد. مثلا نمی تواند

مسافران قایقی را که در آن دوردست روی آب شناورند، تشخیص دهد یا سواری را که از فاصله ای بسیار دور در دشت می تازد.



لانگ شات یا نمای دور :(Long Shot) بسیار بسته تر از نمای اکستریم لانگ شات است و جزییات درون آن قابل تشخیص ترند. یعنی تماشاگر می تواند آن سوار یا مسافران آن



قایق را تشخیص دهد و بداند که مثلا زن اند یا مرد، پیرند یا جوان، سیاه اند یا سفید و اینکه چه لباس هایی پوشیده اند و دقیقا مشغول چه کاری اند.

مدیوم شات یا نمای نسبتا نزدیک :(Medium Shot) بسیار نزدیک تر از لانگ شات است. در این نما، تماشاگر می تواند بازیگر یا بازیگران فیلم را از فاصله نزدیک تری تماشا کند. بدن بازیگر معمولا تمام کادر فیلم را می پوشاند اما ارتباط بازیگر با فضای اطرافش همچنان حفظ می شود. مثلا اگر در داخل قایق نشسته یا سوار بر اسب در صحرا می تازد، فضای اطراف او قابل تشخیص است.


.

کلوزشات یا نمای نزدیک :(Close Shot) نمای نزدیک از بدن بازیگر از کمر به بالاست.

کلوزآپ یا نمای بسته :(Close Up) نمای بسته از سر و صورت بازیگر است و به آن هدشات (Head Shot) هم می گویند.



اکستریم کلوزآپ یا نمای خیلی بسته (Extreme Close Up): نمای بسیار بسته از صورت یا اجزاء بدن بازیگر مثل دست یا چشم یا گوش اوست. در فیلم های اینگمار برگمن کارگردان بزرگ سینمای سوئد، این نوع نما از اجزاء بدن انسان زیاد دیده می شود. به آن تایت هد شات (Tight Head Shot) هم می گویند.



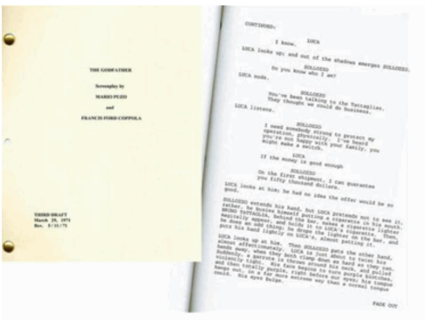
در سینما، به ویژه در بحث مربوط به کارگردانی و مونتاژ و یا تحلیل فیلم، از اصطلاحات و عناوین متعددی برای تقسیم بندی نماها براساس اندازه آنها استفاده می شود. استفاده از اصطلاحاتی مثل، تو شات یا نمای دو نفره(Two Shot) ، تری شات یا نمای سه نفره (Three Shot)، فول شات یا نمای کامل از بدن بازیگر(Full Shot) ، نی شات یا نمای بازیگر از زانو به بالا (Knee Shot) و هد اند شولدر شات یا نمای سر و شانه بازیگر (Head & Shoulder Shot)، برخی از اصطلاحات متداول در این زمینه است.



ساختار دراماتیک

در بخش «فیلمنامه» توضیح داده شد که مهمترین ویژگی یک فیلمنامه دراماتیک بودن است. یک متن دراماتیک به معنی متنی نمایشی است، یعنی متنی که قابلیت اجرایی داشته باشد و دارای جذابیت و کشش لازم برای جلب تماشاگر داشته باشد و بتواند او را به اندازه کافی درگیر کند و همذات پنداری او را برانگیزد و او را به سرنوشت شخصیت های فیلم علاقمند سازد.

ساختار دراماتیک عبارت است از قرار گرفتن رویدادهای مختلف داستانی به دنبال هم براساس روابط علت و معلولی به نحوی که هر رویداد، معلول و منبعش از رویداد ماقبل خود و علت رویداد بعد از خود باشد. فیلمنامه نویس برای خلق فیلمنامه ای محکم و



قدرتمند باید ماجراهای اصلی و فرعی را که در پیشبرد روایت فیلم نقش دارند، در ساختار منسجمی، کنار هم قرار دهد که در نهایت منجر به گره گشایی دراماتیک شود.

هر ماجرا (چه اصلی و چه فرعی) رخدادی دراماتیک است که شخصیت محوری داستان مستقیما در آن درگیر است یا به طور غیر مستقیم بر سرنوشت او و یا تصمیم گیری و حرکتش در مسیر داستان، تاثیر می گذارد.

براساس الگوی کلاسیک فیلمنامه نویسی، هر فیلمنامه دارای سه بخش اصلی است: مقدمه، تنه و نتیجه.

این ساختار خطی ساده، قالب فیلمنامه محسوب شده و همه رویدادها را در خود نگه می دارد. در واقع همان طور که گفته شد رابطه علت و معلولی بین این رویدادهاست که کلیت فیلمنامه را تشکیل می دهد و این همان ساختار دراماتیک است.

در **مقدمه** هر فیلمنامه، نویسنده، شخصیت محوری و نیازها و انگیزه های او را تشریح می کند. فیلمنامه نویس باید به ما بگوید که موضوع داستان چیست، شخصیت اصلی آن کیست و چه موقعیتی دارد. هر چقدر هدف این شخصیت مهم تر و انگیزه های او برای رسیدن به آن هدف قوی تر باشند، آن شخصیت، شخصیتی سینمایی تر و دراماتیک تر است. شخصیتی محوری وجود دارد که هدفی برای او تعریف شده. مثلا می خواهد به عشق اش برسد یا خود را از زندان نجات دهد یا از کسی که پولش را خورده یا به همسرش تجاوز کرده انتقام بگیرد.

معمولا در مقدمه یک فیلمنامه وضعیت تعادل حاکم است و هماهنگی برقرار است. با وقوع یک حادثه است که این تعادل برهم می ریزد. مثلا در فیلم ماجرای نیمروز ساخته فرد زینه مان، ویل کین (گری کوپر)، کلانتر شهر هادلی ویل، پس از مراسم ازدواج، هنگامی که دیگر از شغلش کناره گیری کرده و به قصد ایجاد یک زندگی آرام و بی دردسر، می خواهد همراه زن زیبایش، شهر را ترک کند، باخبر می شود که فرانک میلر، تبهکاری که چند سال پیش به زندان فرستاده با قطار نیمروزی و به قصد گرفتن انتقام از او به آن شهر خواهد آمد.



پوستر فیلم ماجرای نیمروز ساخته فرد زینه من با بازی گاری گوپر وگریس کلی

در این جاست که وضعیت تعادل و هماهنگی در داستان به هم می ریزد و کلانتر در یک موقعیت دراماتیک بر سر ماندن در شهر و مبارزه با فرانک میلر و دارودسته تبهکار او و یا ترک شهر و فرار از شر فرانک قرار می گیرد و مجبور است تصمیم بگیرد.

اهالی شهر او را ترغیب می کنند که شهر را ترک کند، اما او مغرورتر از آن است که این پیشنهاد را بپذیرد. فرار را چاره کار نمی داند و تصمیم می گیرد تا با آن فرد و همکاران جنایتکارش مواجه شود. مردم شهر در این رودررویی او را تنها می گذارند.

در بخش دوم یا **تنه** فیلمنامه، شخصیت محوری برای رسیدن به هدف خود با موانعی مواجه می شود که باید آنها را از سر راه خود بردارد. این موانع را ایجاد پیچیدگی در داستان یا فیلمنامه می گویند.

اینجاست که بین شخصیت و آن موانع درگیری و کشمکش ایجاد می شود و این کشمکش نیروی محرکه فیلمنامه و پیش برنده آن است. کشمکش در واقع دراماتیک ترین عنصر یک فیلمنامه است و بدون آن اصلا درامی وجود نخواهد داشت. کشمکش خود انواع مختلف دارد و بر مبنای نوع مانعی که در برابر حرکت قهرمان فیلم (شخصیت محوری) قرار می گیرد، تعریف می شود. مثلا کشمکش انسان با انسان، کشمکش انسان با جامعه، کشمکش انسان با نظام اجتماعی، کشمکش انسان با طبیعت و کشمکش انسان با درون خود.

فیلم ماجرای نیمروز بر مبنای کشمکش انسان با انسان (درگیری کلانتر با فرانک میلر و دارو دسته اش) ساخته شده است، همین طور در فیلم قیصر مسعود کیمیایی نیز، تضاد و کشمکش اصلی بین قیصر (بهروز وثوقی) و برادران آب منگل است که به خواهر او تجاوز کرده و سبب مرگ او شده اند. در فیلم مردی از آران ساخته رابرت فلاهرتی، کشمکش انسان با طبیعت سرکش است و او برای غلبه بر طبیعت وحشی و آباد کردن زمین های سنگلاخی و لم یزرع، تلاش و مبارزه می کند.

در فیلم کشتن مرغ مقلد ، شاهکار رابرت مولیگان، اتی کات (با بازی درخشان گریگوری پک) که وکیل دادگستری است و در یک جامعه نژادپرست زندگی می کند، برای دفاع از حقوق

فرد سیاه پوستی که به اتهام تجاوز به دختری سفیدپوست محاکمه می شود اما در واقع بیگناه است، مجبور است با کل آن جامعه و ارزش های اخلاقی و ایدئولوژیک حاکم بر آن بجنگد و در این راه لطمه های زیادی به او وارد می شود. در فیلم تعقیب ، آرتورپن نیز کشمکش قدرتمندی بین مارلون براندو (کلانتر شهر) و مردم نژادپرست و ریاکار آن شهر وجود دارد. همه این ها نمونه هایی از کشمکش فرد (انسان) با جامعه است.



نمایی از فیلم کشتن مرغ مقلد ساخته رابرت مولیگان با بازی گریگوری پک

گاهی کشمکش، بین یک فرد و یک سیستم سیاسی (مثلا حکومت) ایجاد می شود. مثلا در فیلم مردی برای تمام فصول ساخته فرد زینه مان، پل اسکافیلد در نقش سر تامس مور، مجبـور است بر سر اعتقادات و بـاورهای خود در مقابل اراده هنری هشتم پادشاه انگلستان

برای طلاق گرفتن از همسرش و ازدواج با خواهر معشوقه اش قرار بگیرد و جانش را نیز بر سر این کشمکش می گذارد.

فیلم ۱۹۸۴ ساخته مایکل ردفورد که براساس رمانی از جرج اورول ساخته شده، نظامی استبدادی و توتالیتر را ترسیم می کند که حاکمی به نام برادر بزرگ (Big Brother) بر آن حکومت می کند که همه اعمال انسان ها را زیر نظر دارد و کنترل می کند.

قسمت سوم نیز **گره گشایی یا نتیجه** است. در این قسمت، فیلمنامه نویس باید به پرسش هایی از قبیل اینکه داستان چگونه تمام می شود؟ چه بر سر شخصیت محوری می آید؟ آیا او به هدفش می رسد یا خیر و آیا در مسیر حرکت داستانی فیلم، متحول شده یا خیر، پاسخ دهد.

پایان فیلم همانند شروع آن باید بسیار قوی و تاثیرگذار باشد و تا مدت ها بعد از ترک سالن سینما در ذهن تماشاگر بماند و او را به تفکر درباره فیلم و شخصیت های آن وادارد.

شخصیت های محوری

شخصیت پردازی یکی از مهم ترین عناصر دراماتیک یک فیلم است. فیلم های خوب عموما دارای شخصیت هایی قوی، جذاب و باورپذیرند. شخصیت هایی که می توانند تماشاگران را درگیر کرده و آنها را نسبت به سرنوشت شان علاقمند سازند به نحوی که تا آخر، فیلم را با علاقه دنبال کرده و از دیدن آن مایوس نشوند.

شخصیت خوب، شخصیتی است که دارای انگیزه های محکمی برای حرکت و پیشرفت باشد.

انگیزه یا نیاز دراماتیک، آن چیزی است که شخصیت های یک فیلم به دنبال آن اند و برای به دست آوردن آن تلاش و مبارزه می کنند و موانع را از سر راه خود برمی دارند. انگیزه عاملی است که شخصیت را به حرکت در می آورد و او را به جدال با نیروی مخالف برای رسیدن به هدف وادار می دارد. آنچه که از یک شخصیت در فیلم سر می زند و منجر به ایجاد کشمکش می شود، عمل دراماتیک نامیده می شود.

هر چه انگیزه شخصیت برای رسیدن به هدف قوی تر باشد، کشمکش و مبارزه درون فیلم، دراماتیک تر خواهد بود.

به علاوه شخصیت های فیلم باید باورپذیر باشند. برای باورپذیر کردن شخصیت ها باید آنها را دقیق انتخاب کرد. اگر در فیلمی شخصیتی وجود دارد که میان او و خواسته هایش هیچ نسبتی وجود ندارد، آن شخصیت باورپذیر نیست. مثلا در یک فیلم دراماتیک جدی، یک آدم ضعیف و مردنی نمی تواند در رینگ بوکس با یک قهرمان بوکس سنگین وزن مسابقه دهد و برنده شود اما در یک فیلم کمدی با بازی چارلی چاپلین این کار امکان پذیر است

چون چاپلین شخصیتی کمیک دارد و ما می توانیم انتظار داشته باشیم که حرکت های عجیب و غریب از او سر بزند که در فیلم های درام مسخره به نظر می رسد. باید میان ظاهر فیزیکی، سن و سال، موقعیت اجتماعی، جنسیت و ویژگی های روحی و روانی یک شخصیت و اعمالی که انجام می دهد، تناسب وجود داشته باشد. اگر شخصیت دست به اعمالی بزند که توانایی انجام آنها را ندارد یا این توانایی ها به مخاطب معرفی نشده باشد، آنگاه آن شخصیت باور ناپذیر خواهد بود. هنگامی که تماشاگر، شخصیت را باور نکند، کل داستان فیلم (فیلمنامه) را باور نخواهد کرد. چرا که یک فیلم چیزی جز مجموعه ای از ماجراها نیست که تعدادی شخصیت درگیر آن اند.



چارلی چاپلین در عصر جدید– نمونه ای از یک شخصیت کمیک

نکته مهم دیگر این است که شخصیت اصلی (محوری) فیلم باید همدلی و یا به قول ارسطو، همزاد پنداری مخاطب را برانگیزد. عموما شخصیت های جذاب با انگیزه ها و اهداف انسانی و والا همزاد پنداری تماشاگران را بر می انگیزند.

مثلا تماشاگر سینما با شخصیتی مثل زاپاتا در فیلم الیا کازان، همزاد پنداری نزدیکی دارد چرا که زاپاتا یک فرد انقلابی و خدشه ناپذیر است و هدف والایی دارد و برای نجات دهقانان مکزیک از ظلم و ستم فئودال ها و ارباب ها مبارزه می کند.



مارلون براندو در فیلم زنده باد زاپاتا، نمونه ای از یک شخصیت انقلابی و خدشه ناپذیر

اما همیشه لازم نیست که شخصیت محوری، هدف والایی داشته باشد تا تماشاگر با او همزاد پنداری کند. گاهی یک فرد تبهکار و گانگستر نیز در سینما می تواند همدلی و همزاد پنداری تماشاگر را برانگیزد .مثلا بانی و کلاید در فیلم معروف آرتورپن ، زوجی تبهکارند که در دهه سی به بانک ها دستبرد می زنند و برای این کار مرتکب جنایت های زیادی می شوند اما تماشاگر آنها را دوست دارد و با آنها همراهی می کند و دوست ندارد آنها به وسیله پلیس دستگیر یا با شلیک آنها کشته شوند و وقتی این اتفاق می افتد بر سرنوشت آنها اشک می ریزد. علت آن این است که بانی و کلاید گانگسترهایی جذاب و دوست داشتنی اند و علیه سیستمی مبارزه می کنند که چندان قابل دفاع نیست. بنابراین یاغی گری آنها، شورش علیه نظم موجود تلقی می شود و همدلی تماشاگر را برمی انگیزد.

این موضوع در مورد بیشتر قهرمانان فیلم های وسترن و گانگستری و نوآر صدق می کند. در فیلم سامورایی ژان پی یر ملویل، آلن دلون (سامورایی)، آدمکشی بی رحم است که در کمال خونسردی آدم می کشد اما تماشاگران سینما این آدمکش جذاب و زیبا را دوست دارند و با علاقه سرنوشت او را تا پایان فیلم دنبال می کنند .



وارن بتی و فی داناوی در فیلم بانی و کلاید– زوج گانگستر و شورشی

شخصیت ها براساس اهمیت شان در فیلم و نقشی که در پیشبرد داستان دارند به دو دسته شخصیت های اصلی و فرعی تقسیم می شوند. شخصیت های اصلی، آنهایی هستند که نقش مهمی در شکل گیری درام فیلم، ایجاد بحران و کشمکش در فیلم و در نهایت حل پیچیدگی ها و گره های فیلم دارند. این شخصیت ها خود به دو دسته قهرمان (پروتاگونیست) و ضد قهرمان (آنتاگونیست) تقسیم می شوند.

شخصیت محوری همان پروتاگونیست است که مهم ترین شخصیت فیلم است که ماجراهای فیلم در مورد او اتفاق می افتد. اوست که هدف مشخصی دارد و دارای انگیزه های کافی برای رسیدن به آن هدف است.

در مقابل او شخصیت مخالف یا آنتاگونیست یا ضد قهرمان وجود دارد که مانع اصلی رسیدن قهرمان به هدف است و تضاد و درگیری او با شخصیت محوری، عامل خلق ماجراهای مختلف و نیروی محرکه داستان است.

شخصیت مخالف، الزاما یک فرد نیست بلکه می تواند یک نظام اجتماعی، یک سیستم یا یک دستگاه مذهبی و یا سیاسی مثل کلیسا یا سلطنت باشد که وجود آنها مانع از رسیدن شخصیت محوری فیلم به هدف اند. شخصیت مخالف همچنین می تواند یک شرایط خاص اجتماعی یا طبیعی باشد.

فیلم ها معمولا یک شخصیت محوری دارند چون ضرورت دراماتیک ایجاب می کند که یک فیلم تنها یک شخصیت اصلی یا محوری داشته باشد. تعدد شخصیت های محوری موجب گیجی و سردرگمی تماشاگر می شود.

شخصیت های فرعی نیز شخصیت هایی هستند که در حاشیه داستان فیلم قرار دارند و بودن آنها اگرچه در داستان و تعیین سرنوشت شخصیت های اصلی مهم است اما حضور و و اهمیت شان به نسبت شخصیت های اصلی بسیار کمتر است.

شخصیت های فیلم از نظر، بعد و عمق نیز به دو دسته تقسیم می شوند: شخصیت های ساده یا تخت و شخصیت های پیچیده.

شخصیت های ساده یا تخت، شخصیت هایی اند که فاقد عمق اند و تک بعدی و قالبی اند. تماشاگر کاملا آنها را می شناسد و می تواند همه اعمال و رفتارهای آنها را حدس بزند و پیش بینی کند. آنها انگیزه ها و هدف های ساده ای دارند و راه حل های ساده ای نیز برای رسیدن به هدف خود انتخاب می کنند. این شخصیت ها، خیلی تاثیرگذار نیستند و زود از ذهن تماشاگر پاک می شوند. مثلا شخصیت های فیلم های عامه پسند فارسی یا هندی، غالبا شخصیت های ساده، تخت و کم عمق اند واکنش های آنها کاملا قابل پیش بینی است.

اما شخصیت های پیچیده، چند بعدی اند و لایه های متعددی دارند. آنها به گونه ای رفتار می کنند که تماشاگر نمی تواند اعمال آنها را پیش بینی کند. این شخصیت ها با رفتارها و واکنش های غیرمعمول خود، تماشاگر را به اشتباه می اندازند و او به تدریج می تواند همه ابعاد او را دریافته و به عمق درون او پی ببرد.

عمق شخصیت باعث می شود تا مخاطب همواره کنجکاو باشد تا ببیند بعدا چه رفتار، عمل و تصمیم موثری از آن شخصیت سر خواهد زد و چه ماجرایی اتفاق خواهد افتاد. به این ترتیب، عمق و بُعد شخصیت باعث جذابیت و گیرایی او می شود و هر چه شخصیت جذاب تر و گیراتر باشد، جذابیت فیلم نیز بیشتر خواهد بود.

حرکت در سینما

حرکت، اساس و جوهر سینماست. سینما هنری دینامیک است و با زمان حرکت می کند در نتیجه باید دارای حرکت باشد.

فراموش نکنیم که سینما در واقع عکاسی متحرک است و مکانیسم آن بر خطای چشم انسان در درک فاصله بین تصاویر مختلف که با سرعت نرمال 24 فریم (عکس) در ثانیه در برابر چشمان او به نمایش در می آید، بنا شده است. یعنی سینما در واقع توهم حرکت را به تماشاگر منتقل می کند.

حرکت دوربین در سینما باید هدفمند باشد. کارگردان نباید دوربین را بی جهت و بدون داشتن ایده مشخصی در ذهن به حرکت دربیاورد. برخی از کارگردان ها برای مرعوب کردن تماشاگر و به رخ کشیدن توانایی های تکنیکی خود از حرکت های عجیب و غریب و سرگیجه آور دوربین در سینما استفاده می کنند که هیچ هدفی پشت آنها نیست و هیچ ایده ای را منتقل نمی کنند. سینمای امروز هالیوود و فیلم های اکشن آمریکایی پر از این گونه حرکت های سرسام آور دوربین است که تنها هدفشان مرعوب ساختن تماشاگر است. کارگردان فیلم باید تاثیرات گوناگون حرکت های مختلف دوربین در سینما را بشناسد تا بتواند به درستی از آن ها استفاده کند. این تاثیرات برخی زیبایی شناسی اند و برخی هم دراماتیک.

حرکت های دوربین به چهار دسته عمده تقسیم می شود:

- حرکات دوربین بر روی سه پایه ثابت
- حرکات انتقالی دوربین روی ریل و کرین
- حرکت دوربین روی دست
- حرکات اپتیکی دوربین یا زوم

حرکت های دوربین بر روی سه پایه

حرکت پن :(Pan) حرکت پن، حرکت افقی دوربین به سمت راست یا چپ حول محور ثابت یعنی سه پایه است. حرکت پن در سینما، برای معرفی یک مکان و یا موقعیت جغرافیایی سوژه یا ارتباط بین شخصیت ها و یا دنبال کردن یک سوژه متحرک (مثلا یک اتومبیل در خیابان یا یک عابر پیاده) استفاده می شود. با حرکت پن دوربین، می توان چیزی را از تماشاگر پنهان کرد یا برعکس به او نشان داد. مثلا در شروع نمای یک فیلم، تصویری از یک جنازه در کف اتاق دیده می شود. دوربین آرام از روی چنازه به طرف چپ اتاق حرکت می کند و بعد روی چاقوی خونینی که روی میز اتاق قرار دارد متمرکز می شود. به این ترتیب کارگردان به ما می گوید که آن فرد با این چاقو به قتل رسیده است یا حداقل به قصد

گمراه کردن ما این تصور را در ما ایجاد می کند تا بعدا با کشف حقیقت ماجرا ما را غافلگیر کند.

حرکت پن می تواند خیلی نرم و آرام و یا تند و شلاقی باشد. در نوع دوم، دوربین به سرعت از روی یک شخصیت یا شی به طرف یک شی یا شخصیت دیگر پن می کند و در حین این پن کردن همه چیز کشیده و تار دیده می‌شود. به این نوع حرکت، حرکت پن شلاقی یا سوئیچ پن می‌گویند.

حرکت تیلت :(Tilt) حرکت تیلت، حرکت عمودی دوربین به طرف بالا یا پایین بر روی محور سه پایه است. به حرکت تیلت رو به بالا، تیلت آپ (Tilt up) و به حرکت تیلت رو به پایین، تیلت داون (Tilt Down) می گویند.

حرکت تیلت معمولا برای نشان دادن ارتفاع یا عمق یا عظمت یک سوژه مثل یک کوه یا دره یا آسمانخراش یا یک حیوان عظیم الجثه مثلا یک فیل یا یک دایناسور انجام می گیرد. این حرکت برای ایجاد ارتباط بین اجزاء یک موضوع و یا ارتباط بین دو شی و یا نمایش کلیت یک شی و یا نمایش جزئیات یک سوژه به کار می رود. مثلا دوربین ابتدا پای یک انسان را نشان می دهد و بعد با حرکت تیلت آپ دوربین، تدریجا به سر او می رسیم و می بینیم که برخلاف تصور ما این موجود انسان نبوده بلکه یک موجود فضایی یا یک هیولاست. در واقع دوربین با این حرکت ما را غافلگیر می کند و انتظارات ما را برهم می زند. یا برعکس از نمای کلوزآپ صورت یک خواننده راک شروع می کند که در حال خواندن یک آهنگ تند راک

است و هیجان زیادی دارد و خیلی به خودش پیچ و تاب می دهد اما با حرکت تیلت داون دوربین، به پای او می رسیم که فلج است و روی صندلی چرخدار نشسته است.

حرکت تراولینگ :(Travelling) حرکت افقی دوربین روی ریل را تراولینگ می گویند. حرکت تراولینگ معمولا برای دنبال کردن یک سوژه متحرک مثل آدمی که در خیابان قدم می زند، اتومبیلی که حرکت می کند، مسابقات ورزشی مثل دوچرخه سواری، دو میدانی، اسب سواری و غیره به کار می رود.

حرکت دالی :(Dolly) حرکت دوربین روی چهارچرخه متحرک (Dolly) به طرف سوژه یا در جهت دور شدن از سوژه را حرکت دالی گویند. به حرکت دوربین رو به جلو، دالی این (Dolly In)و حرکت دوربین به عقب، دالی بک (Dolly Back) گفته می شود.

این نوع حرکت از نظر زیبایی شناسی تصویری بسیار تاثیرگذار است به شرطی که درست از آن استفاده شود. دور شدن دوربین روی دالی از یک بازیگر می تواند به معنی تنهایی آن فرد و انزوای او از پیرامونش باشد. نمونه این حرکت را به شکل بسیار درخشانی در پایان فیلم خشت و آینه ابراهیم گلستان می بینیم. زمانی که در صحنه پرورشگاه، دوربین روی دالی، آرام از تاجی احمدی، زن تنها و شکست خورده فیلم جدا می شود و در راهروی دراز و طولانی پرورشگاه او را در نقیه ای دوردرحالی که به دیوار تکیه داده، تنها می گذارد.

حرکت کرین :(Crane) حرکت کرین، ترکیبی و پیچیده دوربین است که روی جرثقیل های مخصوصی که برای این کار ساخته شده اند و ارتفاع آنها بین ۵ تا ۲۰ متر است، انجام می گیرد. با استفاده از کرین، فیلمبردار می تواند به طور همزمان حرکت های پن، تیلت، دالی و تراولینگ را انجام دهد.

کربن برای نمایش تغییر وضعیت یک موضوع بسیار کاربرد دارد. کرین همچنین برای صحنه های عظیم فیلم های حماسی و جنگی مثل لشکرکشی ها و حرکت بین سپاهیان در حال جنگ، بسیار مفید است.

یکی از معروف ترین نماهای سینما که با کرین گرفته شده، نمای آغازین فیلم نشانی از شر (Touch of Evil) ساخته اورسون ولز است که دوربین بر روی کرین از دستی که بمبی را زیر اتومبیل جاسازی می کند، جدا می شود و با حرکت زن و شوهر در پیاده رو آنها را دنبال می کند تا به نقطه ای می رسد که بمب منفجر می شود. این صحنه که حدودا سه دقیقه و نیم طول می کشد، تماما روی کرین گرفته شده بدون اینکه دوربین در میانه حرکت خاموش شود.

نمای هلی شات :(Heli Shot) نمای هلی شات نمایی هوایی است که دوربینی که در درون یک هلی کوپتر کار گذاشته شده از بالا می گیرد. معمولا برای معرفی یک مکان جغرافیایی و یا نشان دادن زیبایی ها و چشم اندازهای طبیعی در فیلم های مستند از آن استفاده می شود. فیلم مستند سیاره زمین (Planet Earth) محصول بی بی سی پر از نماهای هلی شات است .

حرکت روی دست دوربین

این حرکت بسیار ساده و آسان است و معمولا در فیلم های مستند و فیلم های گزارشی تلویزیونی و برنامه های خبری از آن زیاد استفاده می شود، اما در فیلم های داستانی نیز برای دادن جنبه مستند به موضوع و یا تصویر کردن زاویه دید قهرمان فیلم (نمای نقطه نظر)، از آن استفاده می شود.

در این نوع حرکت، فیلمبردار باید مراقب تکان های شدید دست و شانه و همچنین حرکات پاها که به راحتی به دوربین منتقل می‌شوند، باشد. فیلمبرداری با دوربین روی دست، به مهارت زیاد کارگردان بستگی دارد و جز در موارد واقعا ضروری نباید از آن استفاده کرد.

حرکت روی دست می‌تواند تمام حرکات دوربین روی سه پایه و یا کرین و دالی را انجام دهد. گاهی برای بهتر شدن این حرکت، از وسیله‌ای به نام شــولدر (Shoulder) یا دوشی استفــاده می کنند ولی امروزه از وسیله دیگری به نام استیدی کم (Steadicam) که مجهز

به یک مانیتور کوچک است، استفاده می‌شود که لرزش ها و تکان های شدید بدن فیلمبردار توسط بازوهای متفاوتی که بر روی نقاط مختلف بدن فیلمبردار نصب شده، به حداقل ممکن می رسد . این وسیله در اندازه های گوناگونی برای دوربین های هندی کم (خانگی) تا دوربین های حرفه ای ساخته شده است.



Steadicam

حرکت اپتیکی(زوم)

حرکت زوم حرکتی است که بدون جا به جا شدن دوربین و تنها با جابجایی عدسی های دوربین انجام گیرد. حرکت زوم به جلو را Zoom In و حرکت زوم به عقب را Zoom Back می گویند.

حرکت زوم به دلیل سادگی و قابل دسترس بودنش، در آغاز کار دانشجویان سینما و سینماگران تازه کار، بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد و آنها ترجیح می دهند به جای استفاده از حرکت های فیزیکی دوربین، با حرکت زوم، تنوع تصویری ایجاد کنند. اما باید دانست که حرکت زوم نه تنها تنوع تصویری ایجاد نمی کند بلکه تکرار آن باعث آزار روانی و خستگی چشمان بیننده خواهد شد. حرکت زوم به جلو و زوم به عقب، خیلی شبیه حرکت دالی به جلو و دالی به عقب است اما علیرغم شباهت ظاهری، دارای تاثیرات متفاوت چشمگیری هستند.

صدا در سینما

سینما در آغاز صامت بود و سال ها طول کشید تا صدا وارد سینما شود. با این حال اجرای موسیقی زنده در سالن های سینما همزمان با نمایش فیلم های صامت، امری متداول بود. در سال ۱۹۲۷ سینمای ناطق با فیلم خواننده جاز ساخته آلن کراسلند به دنیا معرفی شد .صدا در این فیلم محدود به موسیقی و مقداری گفتگو بود اما برای تماشاگران سینما که برای نخستین بار صدای حرف زدن بازیگران را می شنیدند، خواننده جاز، فیلم فوق العاده و تجربه هیجان انگیزی بود.

ورود صدا به سینما، باعث تحول بیان سینمایی شد. صدا باعث شد که شیوه های بازیگری بازیگران طبیعی تر جلوه کند. از طرف دیگر صدا امکانات داستان گویی در سینما را افزایش داد. فیلمسازان دیگر می توانستند با محدودیت کمتری داستان ها و رمان های بسیاری را به فیلم برگردانند بدون این که مجبور باشند از میان نویس (Caption) در لابلای تصاویر به جای حرف های بازیگران استفاده کنند. کاری که در زمان سینمای صامت مرسوم بود.



نمایی از فیلم خواننده جاز، نخستین فیلم ناطق تاریخ سینما

با ورود صدا به سینما ، بسیاری از بازیگران سینمای صامت به علت نداشتن صدای مناسب، مجبور به کناره گیری از سینما شدند و جای خود را به بازیگران دیگر دادند. برخی از بازیگران و فیلمسازان سینمای صامت مثل رنه کلر و چارلی چاپلین نیز بیانیه ای را علیه کاربرد صدا در سینما امضا کردند.

در دهه ۵۰ پیشرفت های فنی در زمینه ضبط صدا باعث افزایش کیفیت صوتی فیلم ها شد. پخش صدای چندباندی و استریوفونیک در این دهه، یکی از ابداعات صنعت گران سینما بود که هواداران بسیاری یافت.

سیستمی صوتی که در دهه های بعد کامل تر شد تا این که با اختراع سیستم دیجیتال به بالاترین کیفیت خود در دوران امروز رسید.

باید توجه داشت که سینما هنر صدا و تصویر است و صدای فیلم به اندازه تصویر دارای اهمیت است و برای درک درست یک فیلم باید به نقش صدا و کارکردهای آن در فیلم هم با دقت توجه کرد.

صدا در فیلم، کارکردهای مختلفی دارد و علاوه بر داستان گویی، می تواند تاثیرات گوناگونی ایجاد کند. مثلا می تواند باعث ایجاد خنده، ترس، غم یا اندوه شود.

برخی از کارکردهای صدا در فیلم عبارتند از:

- معرفی مکان یا موقعیت جغرافیایی
- معرفی زمان یا یک دوره تاریخی
- روایت گری (داستان پردازی)
- بیان عواطف و احساسات
- معرفی یک شخصیت
- ایجاد شادی، غم، آرامش، ترس و اضطراب
- تند یا کند کردن ریتم فیلم



صدابرداری سر صحنه (صدای همزمان) در یک فیلم

هرفیلم سینمایی اعم ازمستند یا داستانی دارای سه باند صوتی اصلی است که عبارتند از:

- باند دیالوگ یا گفتگوی بازیگران
- باند افکت های صوتی که شامل صداهای محیط (مانند صدای خیابان که به آن آمبیانس می گویند) و صداهای ساختگی است که برای ایجاد تاثیرات مختلف به فیلم اضافه می شود.
- باند موسیقی

صدای آمبیانس :به همه صداهای محیطی که فیلم در آنجا فیلمبرداری می شود اطلاق می شود. مثلا اگر صحنه ای از فیلم در خیابان فیلمبرداری شود، آمبیانس آن سروصدای اتومبیل ها و همهمه مردم و رهگذران و دست فروش ها خواهد بود. اضافه کردن آمبیانس به فیلم، واقع گرایی و باور پذیری فیلم را افزایش خواهد داد.

صدابرداری در سینما به دو شکل انجام می گیرد: صدابرداری همزمان یا به اصطلاح سر صحنه و صدابرداری غیرهمزمان یا دوبله.

وظیفه ضبط صدای سر صحنه به عهده متخصصی به نام صدابردار است. ضبط صدا در استودیو و مسئولیت دوبله فیلم ها و اضافه کردن موسیقی و صداهای زمینه (مثل صدای باد، صدای رعد و برق، صدای همهمه مردم در خیابان) نیز به عهده صداگذار است.



ضبط صوت حرفه ای ناگرا برای ضبط صدای همزمان در موقع فیلمبرداری

در گذشته که امکان ضبط صدای سر صحنه (صدابرداری همزمان) نبود، صحنه ها بدون صدا فیلمبرداری می شد و بعد از پایان فیلمبرداری، کسانی که به آنها دوبلور می گفتند، در استودیو به جای بازیگران فیلم حرف می زدند. گاهی هم خود بازیگران به جای خود در فیلم حرف می زدند. این نوع صدابرداری به واقع گرایی فیلم ها لطمه می زد و در مواردی که صدای دوبلور با قیافه بازیگر همخوانی نداشت باعث خنده و تمسخر می شد.



استودیوی ضبط صدا برای صداگذاری و دوبله فیلم ها

اما به تدریج با پیشرفت دوربین های فیلمبرداری و توسعه امکانات ضبط صدا، صدابرداری فیلم ها به شکل همزمان رواج پیدا کرد و امروزه تقریبا جز در مواردی خاص که امکان ضبط صدا در صحنه فیلمبرداری وجود ندارد یا خرابی غیر منتظره صدای فیلم، این کار در استودیو انجام می گیرد. البته سنت دوبله فیلم های خارجی در برخی از کشورها مثل ایران و ایتالیا یا کشورهای اروپای شرقی هنوز رواج دارد.

انواع صداها از نظر زیبایی شناسی در سینما عبارتند از:

صدای حقیقی (همزمان) : صدایی که منبع آن در تصویر دیده شود. مثلا صدای زنگ تلفن که روی تصویر تلفن شنیده می شود.

صدای خارج از قاب یا ناهمزمان (بیان گرا) :صدایی که منبع آن در فیلم دیده نمی شود اما آن صدا بر روی تصویر دیگری شنیده می شود. مثلا در صحنه ای از یک فیلم مردی را می بینیم که خوابیده و بعد صدای زنگ ساعت روی تصویر او شنیده می شود که برای او آزاردهنده است و مایل نیست از رختخواب بیرون آید. یعنی کارگردان با جدا کردن تصویر ساعت از صدای زنگ آن، به تاثیر زنگ بر روی مرد خوابیده نظر داشته است.

صدای تفسیری (افکت های صوتی) :صدایی که نه تنها منبع آن در فیلم دیده نمی شود بلکه حتی نشانه ای از حضور آن منبع در فیلم نیست. در واقع این صدا، صدایی ساختگی است که برای ایجاد برخی تاثیرات دراماتیک یا روانی به فیلم اضافه می شود. مثلا در فیلم های ترسناک معمولا از صدای باد یا رعد و یا زوزه حیواناتی مثل گرگ یا جغد در صحنه های خرابه استفاده می شود .

در فیلم روانی ساخته آلفرد هیچکاک، از صدای جیغ مانند یک پرنده در صحنه های قتل، هم برای افزایش دلهره و هیجان استفاده شده و هم به عنوان نشانه ای از حضور شخصیت قاتل روانی فیلم (آنتونی پرکینز).

و یا گذاشتن صدای تپش قلب بر روی تصویر پیرمردی بیمار که در بیمارستان بر روی تخت خوابیده، می تواند حس مرگ قریب الوقوع آن پیرمرد را به بیننده القا کند.

در برخی از صحنه های فیلم ها نیز کارگردان ها به جای صدا از سکوت برای القای یک حس خاص استفاده می کنند. سکوت می تواند نشانه و تاکیدی بر کر بودن شخصیت اصلی فیلم،

خلا و فقدان یک عنصر مهم در زندگی شخصیت های فیلم باشد و یا برای صحنه های کابوس و رویا و تمایز آن با صحنه های واقعی و بیداری به کار رود.

در فیلم عشق بزرگ ساخته ابل گانس که درباره زندگی بتهوون است، بعد از شنیده شدن صدای رعد و برق در خارج از خانه بتهوون، نمای نزدیکی از بتهوون را در اتاقش می بینیم که سکوت بر آن حاکم است و بدین گونه بر ناشنوایی بتهوون تاکید می شود.

باند موسیقی :موسیقی یک فیلم بعد از فیلمبرداری و تدوین فیلم، ساخته شده و به فیلم اضافه می شود.

موسیقی فیلم کار فردی به نام آهنگساز فیلم است که بعد از دیدن تصاویر فیلم، براساس حس و حال فیلم و فضاهای آن و تم اصلی فیلم، موسیقی مناسب آن را می سازد.

موسیقی فیلم می تواند همانند افکت های صوتی، تاثیرات مختلفی در فیلم ایجاد کند. موسیقی فیلم روانی ساخته برنارد هرمن، انطباق دقیقی با فضای دلهره آور و پر هیجان فیلم دارد و حس ترس و اضطراب را به خوبی به بیننده منتقل می کند. موسیقی فیلم دکتر ژیواگو که ساخته آهنگساز بزرگ سینما یعنی موریس ژار است، دقیقا هماهنگ با فضای عاشقانه و رمانتیک فیلم ساخته شده است.

برخی از فیلمسازان مثل عباس کیارستمی و اصغر فرهادی معمولا جز در برخی لحظه ها از موسیقی در فیلم هایشان استفاده نمی کنند.

محصولات آینده سایت سینما مدرن

نقد و بررسی

۵۰ فیلم برتر

Sight & Sound

نقد و بررسی

۲۵۰ فیلم برتر

IMDb

آموزش مقدماتی

سینما ۲